
RICHTER,
CONTRAPUNKT





Die

praktischen Studien

zur

Theorie der Musik.

In drei Lehrbüchern

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter,

Professor, Cantor an der Thomasschule und Musikdirector an den beiden Hauptkirchen,
Universitätsmusikdirector und Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig.

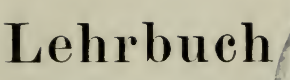
Zweiter Band:

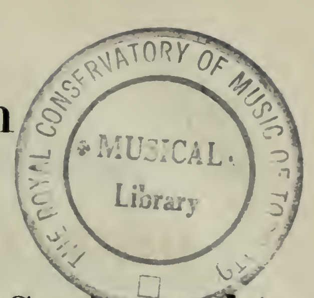
Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1879.





Lehrbuch

des

einfachen und doppelten Contrapunkts.

Praktische Anleitung

zu dem Studium desselben

zunächst

für das Conservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter.

Dritte unveränderte Auflage.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1879.



Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Mit der Herausgabe des Lehrbuchs des Contrapunkts löse ich ein längst gegebenes Versprechen ein und fülle zugleich eine Lücke aus, die sich in meinen Lehrbüchern der Theorie der Musik bisher fand. Die späte Erfüllung meines Versprechens mag, bei so vielseitiger Anfrage nach dem Erscheinen des Buches, in Folgendem eine theilweise Entschuldigung, wenigstens Erklärung finden.

Als ich auf Anregung des nun längst verewigten F. Mendelssohn-Bartholdy den Auftrag erhielt, ein Lehrbuch für das Leipziger Conservatorium der Musik zu bearbeiten, war die Aufgabe zu erfüllen: ein kurzes, gedrängtes Hilfsbuch zur Repetition der beim Unterricht vorgetragenen Grundsätze und Regeln zur Ausführung der praktischen Aufgaben den Schülern in die Hand zu geben, wie bereits in dem Vorwort zu meinem Lehrbuch der Harmonie gesagt ist. Obwohl damals nicht unerfahren im theoretischen Unterricht, kam mir doch der Auftrag überraschend, da ich nie die Idee gefasst hatte irgend etwas der Art schriftlich zu bearbeiten, und beängstigte mich derselbe, wenn ich an die bereits vorhandenen zahlreichen musikalischen Lehrbücher und an meine eigenen Kräfte dachte.

So kam es, dass eine geraume Zeit verging ehe ich es wagen zu dürfen glaubte, meine Erfahrungen, meine Art und Weise des Unterrichts in die Oeffentlichkeit zu bringen, und so erschien erst 1853 die erste Auflage des Lehrbuchs der Harmonie. — Während der Arbeit aber fühlte ich das Bedürfniss etwas weiter zu gehen als die Lehre der Harmonie streng genommen forderte, um so mehr als der Gedanke an ein zweites und drittes Lehrbuch damals gänzlich fern lag. Daher enthält das Lehrbuch der Harmonie eine Abschweifung in das Gebiet des eigentlichen Contrapunkts. — Bei der Erweiterung meiner Erfahrungen im Unterricht vieler Schüler in den höhern Aufgaben konnte mir dies nicht genügen und es machte sich mir eine besondere Bearbeitung dieser Lehrgegenstände immer wünschenswerther. Diese Bearbeitung durfte ich um so eher wagen, als die Harmonielehre eine wider mein Erwarten freundliche Aufnahme gefunden hatte. So ging ich denn zuerst an die Bearbeitung des Lehrbuchs der Fuge, des Canons, ein Gegenstand, der sich mir durch den Unterricht auch schriftlich-formell schneller ausprägte, als das Uebrige. Die erste Auflage des Lehrbuchs der Fuge erschien 1858, während die Bearbeitung des Contrapunkts theils aus geschäftlichen, theils aus sachlichen Gründen eine Zeitlang unterblieb.

Wenn mir auch eine gewisse Methode des Unterrichts im Con-

trapunkt durch viele Jahre hindurch ziemlich geläufig wurde, so konnte doch der Versuch, das Speciellere der mündlichen Mittheilung in das Allgemeine eines Lehrbuchs überzutragen, mir lange Zeit nicht genügen. Ob es mir jetzt gelungen ist, das Buch auch in weitern Kreisen, als für die es ursprünglich bestimmt war, brauchbar zu machen, muss ich einer freundlichen Beurtheilung und der Zeit überlassen.

Ich hoffe und wünsche, dass die Methode des Unterrichts durch die gewählte Darstellung sich klar herausstellen möge, verweise aber für das Besondere auf das letzte Kapitel des Buches, welches mich einer weitern und genauern Darlegung hier überheben soll. Es wird hier nur kurz zu erwähnen sein, dass das bewährte Gute früherer Lehrbücher beibehalten, dass aber durch verschiedene andere Aufgaben und früher nicht benutzte Formen ein Fortschritt versucht worden ist, aus dem Abstracten der frühern Aufgaben in das Concrete oder in das durch verschiedene Formen sich darstellende Musikalische zu gelangen, um die Uebungen immer mehr den praktischen Bedürfnissen näher zu bringen.

Vorwort zur zweiten Auflage.

In gegenwärtiger Ausgabe ist Inhalt und Folge unverändert geblieben, nur hat der erstere nach manchen Seiten hin Zusätze und Erweiterungen erhalten, ebenso wie ich bemüht gewesen bin hier und da den Ausdruck zu verbessern, um diejenige Klarheit und Verständlichkeit zu erreichen, die einem Lehrbuche unentbehrlich ist.

In letzter Beziehung bin ich Herrn Musikdirector L. Liebe in London zu grösstem Danke verpflichtet, den ich hiermit auszusprechen mich gedrungen fühle. Derselbe hat sich der grossen Mühe unterzogen, das Buch bald nach seinem Erscheinen einer sehr genauen Durchsicht zu unterwerfen und die Güte gehabt mir seine Bemerkungen, besonders über Fasslichkeit des Ausdrucks, mitzutheilen. Da ein gedruckt vorliegendes Buch eine bessere Uebersicht gewährt als ein mit Einschaltungen mancherlei Art, mit vielfachen Veränderungen versehenes Manuscript, so traten auch hier manche Lücken und Mängel deutlicher hervor, die auszufüllen und zu verbessern ich mich bestrebt habe.

Die freundliche Aufnahme, welche das Buch gefunden hat, hat in kurzer Zeit eine neue Auflage nöthig gemacht; möge dieselbe sich auch fernerhin brauchbar und nützlich erweisen.

Leipzig, im Juni 1874.

Ernst Friedrich Richter.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Ueber die Bedeutung des Wortes Contrapunkt.

Von keinem Worte der musikalischen Terminologie sind die Vorstellungen wohl verschiedener und mannigfaltiger, als von dem Worte „Contrapunkt". Die Bedeutung, die das Wort im Laufe der Zeit mit der Entwickelung der Musik im Allgemeinen angenommen und die mit dem ursprünglichen Begriff desselben in nur entferntem Zusammenhange steht, macht es Vielen und gewiss jedem Anfänger zu etwas Geheimnissvollem, ja Räthselhaftem, insofern zu dessen Verständniss und praktischen Verwendung viel Scharfsinn vorausgesetzt wird. Sehr häufig aber, wenn auch ganz fälschlich, wird der Werth des Contrapunktes allein der Lösung tieferer arithmetischer Aufgaben gleichgestellt, deren Beachtung und Anwendung der in höhern Regionen schwebenden Phantasie hinderlich, ja als formal-realistisch von geringem Nutzen erscheinen müsse.

Wenn die älteste und ältere Art des Contrapunktes in ihrer einfachen Grossartigkeit früher wohl nur selten in vollkommner Ausführung zu Gehör gebracht wurde, um sie ihrem künstlerischen Werthe nach stets beurtheilen zu können, wenn dieselbe sich von späterer Art, wie etwa zu Zeiten S. Bachs, wesentlich unterscheidet, wenn nach den Zeiten Bachs der Contrapunkt sich zum Theil im Formelwesen verlor: so ist es wohl kein Wunder zu nennen, dass mit der Richtung, die die Ausbildung der Musik namentlich in harmonischer Beziehung nahm, das Interesse für den Contrapunkt mehr und mehr schwand, bis die neuere Zeit in günstiger Strömung die Bedeutung desselben wieder in helleres Licht setzte. Die Ansicht, dass der Contrapunkt etwas Pedantisches und Veraltetes sei, schwindet immer mehr, und der Beweis, dass die besten unserer Componisten ihn stets bei ihren bedeutendsten Kunstwerken verwendet haben, mag Anfängern eine Aufmunterung sein, mit Vertrauen an

die Sache zu gehen und auch hierdurch ihre Kräfte zu üben und auszubilden.

Das, was man heut zu Tage unter Contrapunkt versteht, soll zunächst durch Folgendes ausgedrückt sein, nämlich: die freie, melodisch-selbstständige Führung einer Stimme in Verbindung mit einer oder mehreren andern gegebenen oder vorhandenen melodischen Stimmen unter den Gesetzen der harmonischen Verbindung und Fortschreitung.

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes.

Geschichtliches.

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Contrapunkt" führt uns von selbst auf die Geschichte seiner Entwickelung.

Contrapunkt, wörtlich: Gegenpunkt, setzt natürlich einen andern, schon vorhandenen Punkt voraus. Beides zusammen müsste man also mit „Punkt gegen Punkt, *punctus contra punctum*" bezeichnen.

Da der Ausdruck „Punkt" die ursprüngliche Benennung der schriftlichen Bestimmung eines Tones in Bezug auf seine Höhe oder Tiefe, kurz seiner ganzen Stellung und zugleich seiner Zeitdauer ist, wir aber heut zu Tage „Note" dafür sagen, so tritt mit dem Ausdruck: „Note gegen Note" die Bedeutung näher, wenn wir auch die durch die Zeit entstandene und gegenwärtige Entwickelung des Contrapunktes darin noch nicht ausgedrückt finden.

Mit dem Ausdruck: „Note gegen Note" erhalten wir zunächst den Begriff eines harmonischen Verhältnisses. Der Notenreihe einer Melodie in der einen Stimme wird die Notenreihe einer andern Melodie in einer höhern oder tiefern Stimme entgegengesetzt. Da wir aber hierbei, besonders im ersten Stadium des Contrapunktes, nicht an ausgebildete melodische Reihen unserer Zeit zu denken haben, oder mit andern Worten, da wir in den frühesten Compositionsversuchen eine durchaus oder wesentlich unter sich verschiedene Art der Stimmenbewegung nicht finden, so tritt bei der selten unterbrochenen Gleichartigkeit der Bewegung die harmonische Fortschreitung für uns in den Vordergrund, um so mehr, als wir heut zu Tage jeden musikalischen Satz harmonisch zu begründen gewöhnt sind.

Betrachten wir die ersten noch vorhandenen, in contrapunktischer Weise geschriebenen Tonstücke, so finden wir zunächst die Zweistimmigkeit, wie solche das Wort „Contrapunkt" schon

an sich andeutet und veranlasst hat. Wenn aber später auch die Mehrstimmigkeit auftritt, so ist doch dabei an vollständigere harmonische Ausbildung in unserem Sinne zur Zeit jener ersten Entwickelungsperiode nicht zu denken, da in Tonstücken dieser Art die Harmonie sich entweder in homophonen Sätzen sehr ursprünglicher, beinahe roher Gestalt zeigt, oder in Tonstücken späterer Zeit, die sich unserm Begriff vom Contrapunkt mehr nähern, die Harmonie mehr als zufälliges Resultat der melodischen Reihen erscheint, während in neuern Tonstücken der Art die harmonisch-geregelte Fortschreitung die Grundlage, das *Agens*, giebt.

Damit hängt zusammen, dass die Ausbildung der Harmonie zu einem System nach langen Forschungen, an welchen selbst die neueste Zeit sich noch betheiligt, einer spätern Periode angehört, wo der Gebrauch des Contrapunktes, oder dessen, was man zu verschiedenen Zeiten darunter verstand, längst stattfand. Die Gründe aufzusuchen und darzulegen, warum der Contrapunkt früher als die Harmonie zur Ausbildung gelangen konnte, müsste eine interessante Untersuchung geben, die uns aber hier zu weit führen würde.

Die ursprüngliche Zweistimmigkeit hatte zur Folge, dass nicht auf vollständige Harmonien — Akkorde — Rücksicht genommen werden konnte, nicht einmal auf den primitivsten aller Akkorde, den Durdreiklang, sondern nur auf die verschiedenen Intervalle, wie sie sich aus der Zweistimmigkeit ergaben. So finden sich in den ersten Versuchen, das Verfahren beim Contrapunktiren durch Regeln festzustellen, dieselben alle auf die Eintheilung der Intervalle und ihren Gebrauch beschränkt. Die bekanntesten der Schriften, die zuerst von diesen Gegenständen handeln, sind die von Franco von Cöln — 1047 bis 1083, Marchetto von Padua — um 1200. Johann de Muris — 1300 bis 1360, J. Tinctor — um 1470.

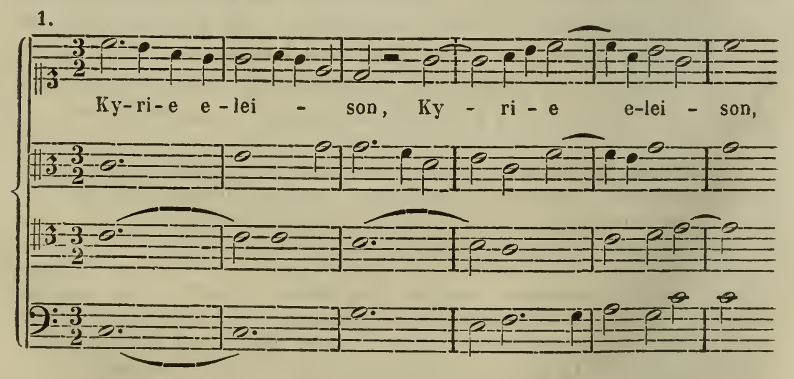
Anmerkung. Es muss bei dieser Gelegenheit auf die noch jetzt gebräuchliche Benennung „Discant" hingewiesen werden. Dieses Wort war die früheste Bezeichnung der Compositionsart, die später unter dem Namen „Contrapunkt" ausgedrückt wurde, während der Ausdruck „Discant" der höchsten menschlichen Stimme verblieb. Den gegebenen, feststehenden Gesang — *cantus firmus* — bezeichnete man mit dem Namen „*Tenor*" — von *tenus*, gehalten, — die hinzugefügte Stimme mit „*Discantus*" — Gegengesang. Der Gebrauch oder sonst zwingende Gründe veranlassten die frühern Tonsetzer, diese Gegenstimme höher zu legen, als den Tenor, wie sich selbst in viel späterer Zeit, als die Vielstimmigkeit schon längst eingeführt und gebräuchlich war, Tonstücke finden, in denen sich der *cantus firmus* — gewöhnlich ein Choral — im Tenor befindet. Dass sich beim Gebrauch der Mehrstimmigkeit eine tiefere Stimme als der Tenor, als Bass, eine andere, höhere, als Alt bezeichnet, finden musste. ist leicht zu sehen, während der höchsten der Name Discant verblieb. Dadurch machte sich eine neue Bezeichnung für die Art der Composition nothwendig, die in dem Worte „Contrapunkt" gefunden wurde.

Es mögen nun einige kurze Beispiele aus verschiedenen Zeiten folgen, um darzulegen, was man unter Contrapunkt damals verstand, wie er sich entwickelt und weiter ausgebildet hat.

Wir übergehen dabei die ersten rohen, unbehülflichen Versuche, die sich in Terzen-, Octaven-, ja sogar in Quintenfolgen zeigen (wenn nicht die Art der Notirung der letztern zu einem Missverständniss Veranlassung gegeben hat), was man früher auch wohl organisiren nannte, und wollen nur von jènen schriftlichen Ueberresten einiges anführen, welches zuerst eine künstlerische Thätigkeit bekundet. Da nun jene ersten Versuche in das 11. und 12. Jahrhundert fallen, wie ja oben schon Schriften über die Regeln des Discantisirens aus jener Zeit erwähnt wurden, wirkliche schriftliche Ueberlieferungen von Compositionen aber erst mit dem 14. Jahrhundert beginnen, so ist zwischen jener und dieser Zeit eine Lücke bemerkbar, ein Zeitraum, aus welchem uns über die Fortbildung des Contrapunktes oder der Composition überhaupt bis jetzt noch keine schriftlichen Belege vorliegen.

Das älteste Document dieser Art stammt von dem Niederländer Guilielmus Dufai, geb. 1360.

Anmerkung. Es ist nicht die Absicht, bei den folgenden kurzen Proben auf Eigenthümlichkeiten, Verschiedenheiten, auf den Geist der Stücke näher einzugehen; dazu gehörten längere und ausgeführtere Sätze und weitere Vergleichungen, die uns hier fern liegen: es gilt hier nur eine übersichtliche Anschauung der technischen Fortschritte zu geben, um kennen zu lernen, was man von jeher unter Contrapunkt verstand.



Dieser Satz, welcher in obiger Art bis zum Schluss geführt ist, ist auf einen *cantus firmus*, der im Tenor liegt, gearbeitet, welcher ein damals bekanntes Lied enthalten soll, wie es auch durch italienische Worte der ersten Zeile angedeutet ist.

Zu diesem *cantus firmus* ist der Discant contrapunktisch gesetzt, ganz im Sinne später Zeit; Bass und Alt dienen mehr zur klaren Be-

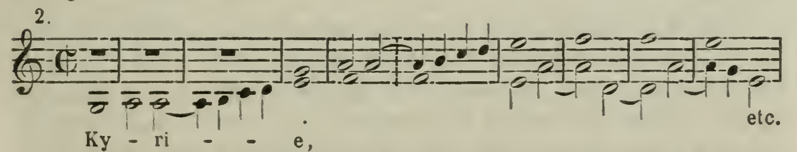
stimmung der Harmonie, zeigen aber schon einige Mannigfaltigkeit in der Bewegung.

Gegen die Beispiele aus der ersten Zeit, im 10. und 11. Jahrhundert, zeigt sich hier eine bedeutendere Ausbildung und grössere Gewandtheit der Stimmenbewegung, die kaum durch einen Sprung zu erreichen war, sondern nur durch fortschreitende Bildung in der Zwischenzeit; die Harmonie entwickelt sich klar und verständlich, ohne das allein Bestimmende der Fortschreitung zu sein.

Das 15. Jahrhundert zeigt noch wenig Fortschritte, doch schon grössere Selbstständigkeit der Stimmen. Seine Vertreter sind Jan Ockeghem (Ockenheim), geb. um 1420, und Josquin de Près, geb. 1440.

Von Ockenheim sollen einige zweistimmige Takte eines vierstimmigen Satzes hier stehen, um die contrapunktische Behandlung zu zeigen, wobei wir hier, und in der Folge öfter, die moderne Notirung benutzen wollen.

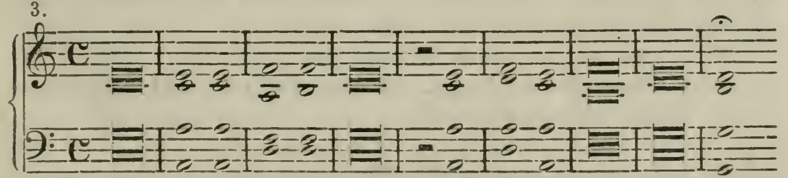
2.



Auf diese Art treten die vier Stimmen nach und nach ein in ziemlich regelmässiger Weise der Fuge, obwohl diese erst viel später zur Ausbildung gelangte.

Von Josquin de Près soll hier der Anfang eines einfachen harmonischen Satzes stehen.

3.

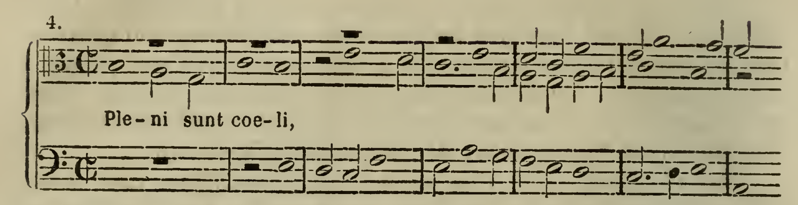


Man findet in den Compositionen dieser Zeit den Dur- und Molldreiklang meistens in der Grundlage gebraucht, selten den Sextakkord und nur der verminderte Dreiklang kommt häufig als solcher vor, wie im 3. Takte dieses Beispiels.

Diese Satzart, unserer einfach-harmonischen ähnlich, nur viel einfacher, galt für jene Zeit als gleicher Contrapunkt. Sie findet sich jedoch viel seltener, als jene des ungleichen Contrapunktes, von der sich noch viele Beispiele desselben Componisten in reicherer und complicirterer Stimmenführung giebt.

Im 16. Jahrhundert sind unter vielen bedeutenden Männern als hauptsächlichste Vertreter der Richtung zu nennen: Orlandus di Lassus, Palestrina, Allegri u. a. Wie weit die Fortschritte, beson-

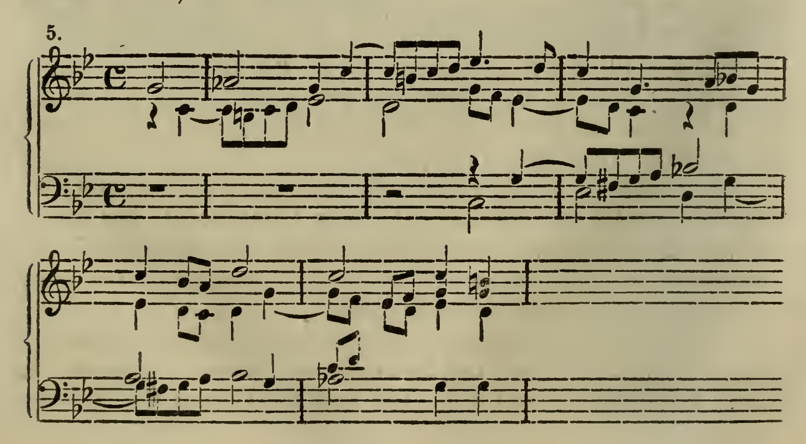
ders in harmonischer Beziehung, gehen, mag ein kleines Beispiel von Palestrina zeigen.



Wenn auch Art und Weise in der Führung dieselbe wie früher bleibt, so zeigt sich in diesen Tonstücken doch ein Fortschritt im Harmonischen. Die Akkorde zeigen sich nicht wie früher grösstentheils in der Grundlage, Umkehrungen kommen öfter vor, auch der Vorhalt und, wenn auch seltner, der Septimen-Akkord finden sich ein.

Das 17. Jahrhundert, vertreten unter Vielen durch Carissimi, geb. 1580—90, Benevoli, geb. 1600, Al. Scarlatti, 1658, Caldara, 1675, Astorga, 1680, Durante, 1693, Marcello, 1680, u. A., hält zwar an Stil und Art des vorigen Jahrhunderts noch fest, doch gewinnt die metrische Gestaltung immer mehr Mannigfaltigkeit, die harmonische Fortschreitung immer mehr Klarheit und Bedeutung. Sie ist nicht mehr, wie früher meistens, zufälliges Resultat der freien melodischen Stimmenführung, sondern wird Stütze derselben, erscheint geordneter, daher fasslicher, naturgemässer entwickelt, daher weniger hart und gewaltsam verbindend, unverkennbar beeinflusst von der um jene Zeit entstandenen und cultivirten Oper.

Um diese bedeutendere Veränderung darzulegen, wählen wir ein kleines Beispiel von Astorga, aus dessen einzigen auf uns gekommenen Werke, dem Stabat mater.



Deutschland, obwohl während dieser Zeit politisch niedergedrückt, macht sich doch durch Werke einiger vortrefflicher Componisten geltend, um von da an die Führerschaft in der guten Musik zu übernehmen. Sie sind: Leo Hassler, geb. 1564, Heinrich Schütz, 1585, Heinrich Grimm, um 1600, und Joh. Jos. Fux, geb. 1660, der zwar als Componist sich weniger bedeutend zeigt, aber für uns als Verfasser des berühmten Lehrbuchs des Contrapunktes, betitelt *Gradus ad Parnassum*, wichtig ist.

Das 18. Jahrhundert führt uns in Bezug auf Entwickelung der Musik und besonders des Contrapunktes ganz nach Deutschland. Hier wirkte zu Anfange der grösste aller Contrapunktisten, Joh. Seb. Bach. Was frühere Bestrebungen nicht erreichten, war ihm möglich, nämlich: die freieste melodische Selbstständigkeit der Stimmen auf naturgemässer Grundlage der fortschreitenden Harmonie. Konnte die Tiefe der Conception, die geistvolle Ausführung und Gestaltung zum Theil nur auf Kosten des sinnlichen Klanges und, wenigstens für Laien, oft nur durch Mangel an Klarheit erreicht werden, so war eine Reaction gegen so vielseitiges Wirken, dessen Grossartigkeit und Tiefe nur von Wenigen seiner Zeit begriffen und geahnt werden konnte, sehr erklärlich. Durch den Einfluss Glucks, — der nach dem Ausspruche Händels nichts vom Contrapunkte verstehen sollte, — aber namentlich durch die immer mehr sich verbreitende Opernmusik löste sich das Band der innigsten Verbindung von Melodie und Harmonie, wie es sich bisher im Contrapunkte zeigte, immer mehr; jedes derselben erhielt, nach Bedürfniss der Zeitrichtung, seine besondere Ausbildung, und die Vortheile, die dadurch entstanden, wurden zum Theil wieder dadurch aufgehoben, dass eins das andere zum Dienen zwang. In der ersten Zeit überwog die Melodie, und vor ihrer sorgfältigen Ausbildung wie vor dem sinnlichen Reize derselben trat die Harmonie bescheiden zurück, bis die neuere und neueste Zeit dieser wieder das Uebergewicht verschaffte, deren speculative Bildung nicht selten jede Melodie verdunkelt oder gar vernichtet. Dass alle bessern Componisten an den alten contrapunktischen Ueberlieferungen in ihrer Art zu Zeiten festhielten oder zu ihnen zurückkehrten, brachte verschiedene Gattungen und Stilarten hervor, wie Kirchenmusik, Opernstil, Kammermusik, eine Unterscheidung, die es eigentlich für die absolute Musik nicht giebt, wenn sie sich für jeden Gefühlsausdruck der zweckmässigen Mittel bedient. Wie sich die besten Meister in dieser Periode, wie Haydn, Mozart, Beethoven, des Contrapunktes bedienten, bedarf keiner Belege, da ihre Werke Allen zugänglich sind.

Ueber die Bestrebungen der neuesten Zeit ist schon andeutungsweise gesprochen worden. Nebenharmonischem Raffinement brachte

die Wiederbelebung Bach'scher Compositionen den Bessern wieder Sinn für gediegenere melodisch-contrapunktische Bildung, die sie im Sinne der neuern Zeit zu verwenden suchten.

Nach dieser Seite hin ist, ausser andern durch ihre Werke hochstehenden Componisten, wie z. B. Mendelssohn-Bartholdy, besonders R. Schumanns Verdienst durch Wort und That nicht zu verkennen.

Lehrmethoden.

Aeltere.

Sehen wir von den frühsten, oben erwähnten Versuchen, die contrapunktische Compositionsweise, die in jener Zeit eben die einzige war, durch Regeln festzustellen, welche, da Begriff und Kenntniss von Harmonie im heutigen Sinn noch nicht vorhanden war, nur auf eine Sammlung von Regeln über die Intervallfortschreitungen hinauslaufen musste — sehen wir von diesen ab, so kommen wir zur ersten, und bis zu einem gewissen Grad noch heute einflussreichen Art, den Contrapunkt zu lehren, wie sie Jos. Fux in seinem lateinisch geschriebenen Werke: *Gradus ad Parnassum* 1725 dargestellt hat. Ihm sind alle Theoretiker des vorigen Jahrhunderts mehr oder weniger gefolgt, bis in das unsere hinein, in welchem freilich auch ein völliger Umsturz aller musikalischen Disciplinen erfolgte und auf anderem Wege versucht wurde, das, was zur Composition zu wissen und zu lernen nothwendig ist, in eine Alles umfassende Compositionslehre zusammen zu drängen. Ueber diese Bestrebungen werden wir später noch Gelegenheit zu sprechen finden; für jetzt wollen wir noch einen Blick auf die ältere Methode werfen.

Da Fux, wie alle seine Nachfolger, von dem zweistimmigen Satz ausging, ihn zur Grundlage aller contrapunktischen Setzart machte, — also den zweistimmigen nicht aus dem vierstimmigen entwickelte, sondern umgekehrt, — so musste auch er, wie die ersten theoretischen Lehrer, auf eine Menge Intervallfortschreitungs-Regeln kommen. Diese, obwohl im Ganzen nicht unzweckmässigen Regeln waren aber, ohne aus einer festen harmonischen Grundlage entwickelt zu sein, nach allen Seiten hin zerstreut und erschwerten Lehre und Ausübung. Dazu kam, dass Fux seine Methode auf die alten sogenannten Kirchentonarten gründete, deren Behandlung gesonderte Regeln verursachte. Was seiner Zeit nahe lag und angemessen war, ist es für uns nicht mehr, wenigstens nicht in solcher vielseitigen Beschränkung. Es würde den historisch-grossen Werth, den dieses alte System der Kirchentonarten besitzt, über-

schätzen heissen, wenn man aus ihm die Resultate für die Behandlung des heut zu Tage geltenden temperirten Systems gewinnen wollte, eines Systems, welches sich deshalb harmonisch so reich entwickeln konnte, weil es nicht in sechs oder zwölf enge Schranken eingeschlossen war, wie jenes. Nicht zu leugnen aber ist, dass, weil die musikalische Erziehung nach dieser Methode eine strenge war, die Resultate derselben sich günstig erweisen mussten, und dass, weil sie sich nur dem Tüchtigen erfolgreich zeigte, sich die Musik nicht so wie heut zu Tage verallgemeinern konnte und in der Pflege von Seiten der Besten ihre langsame, aber naturgemässe Entwickelung fand. Wir dürfen nur an den Bildungsgang unserer bedeutendsten Componisten aus dem vorigen Jahrhundert und ihre Erfolge erinnern.

Diese Erfolge jener Lehrmethode — wobei nicht gesagt sein soll, dass sie allein im Stande gewesen sei, des Beste, was wir aus dieser Zeit besitzen, unmittelbar zu schaffen, sondern nur, ihm die besondere, künstlerische Richtung zu geben — machten jedoch Fortschreitung und Verbesserung derselben nicht überflüssig. Wir kommen hierbei auf die Bestrebungen neuerer Zeit, für die Theorie andere und der Zeitrichtung angepasste Methoden aufzustellen.

Neuere Methoden.

Es konnte nicht fehlen, dass bei den bedeutenden Kunstleistungen der besten Meister, namentlich Beethoven's, die bisherige sogenannte Lehre der Tonsetzkunst manchem Lehrer nicht ausreichend erschien. Wie die Lehrbestrebungen gern den entschiedensten Erfolgen der Praxis nachhinken, um sie einer besondern Darstellung anzupassen, oder, wenn dies nicht thunlich, ihnen zu Gunsten ein neues System aufzustellen, so suchte man jetzt die abstracte Theorie mit der praktischen Composition enger zu verbinden, ein Bestreben, welches von jeher viel Missliches zu Wege gebracht hat.

Anmerkung. Die absolute Theorie hat auf die Praxis in so fern keine Rücksicht zu nehmen, als ihr nur zukommt, die Natur der musikalischen Elemente darzulegen, um daraus als Folgerungen die Grundsätze und Principien des Verfahrens einfach festzustellen, ohne auf das Besondere des einzelnen Falles stets und überall einzugehen, was nicht einmal erschöpfend geschehen könnte.

Das Ueberwiegen des Harmonischen über das Contrapunktische, wie es nach Bach immer mehr zu Tage trat, erhielt durch Beethoven besonders eine neue, einflussreiche Richtung. Dessen bisher ungewohnte Art im Gebrauch der Harmonien — die wir heut zu Tage gegen Anderes freilich wieder recht zahm und natürlich finden, — das bedeutende Uebergewicht derselben war wohl im Stande,

manche nach alter, einfacher Weise gebildete Zeitgenossen zu verwirren, wie es auf der andern Seite dahin führen musste, eine bessere Begründung der Theorie und ihrer Folgerungen aufzusuchen. Der Zeitrichtung gemäss betraf dies vorzugsweise die Harmonielehre. Was seit dem allmäligen Hervortreten und der Herausbildung der Harmonie zu lernen war, lehrten die damals zahlreich entstehenden sogenannten Generalbassschulen in sehr weitschweifiger, aber nichts desto weniger dürftiger Weise. Gottfried Weber war einer der ersten, der mit dieser alten ungenügenden und weitschweifigen Lehre brach und ein rationelleres System aufstellte, welchem er den nicht ganz geeigneten Titel ,,Theorie der Tonsetzkunst'' gab, da er sich ausser den ersten Elementen nur mit der Harmonielehre beschäftigte. Mag in seinem Buche sich noch manches Unbequeme und Umständliche finden, ihm bleibt das Verdienst, in die alte verwirrende Methode der Generalbassschulen System und Klarheit gebracht zu haben. Nach ihm suchten Andere weiter zu dringen.

Je mehr aber die Harmonielehre nach allen Seiten hin ausgebildet wurde, desto mehr trat der Contrapunkt zurück oder zeigte sich in anderer Weise als früher. Zwar übten bessere Componisten den Contrapunkt noch praktisch, wenn auch mehr traditionell als eigentlich schöpferisch, Lehrbücher desselben nach neuer Anschauung und in zweckmässiger Form erschienen nicht, und der Wissbegierige musste sich an ältere Lehrbücher, z. B. von Albrechtsberger, Marpurg u. A., später an Cherubini halten; ja das Wort selbst kam sodann später ganz in Misscredit und man erfand für diese Compositionsart einen neuen Namen: Polyphonie.

Polyphonie im Verhältniss zum Contrapunkt und im Gegensatz zur Homophonie.

Wenn auch nicht als Erfinder beider entgegengesetzter Benennungen, Polyphonie und Homophonie, so ist doch A. B. Marx der erste, der das Wort Polyphonie statt Contrapunkt ausschliesslich in seinen Lehrbüchern gebraucht. Aus welchem Grunde? Geschah es, um ein dunkles, wenig das Wesen der Sache bezeichnendes Wort mit einem bessern, verständlichern vertauschen zu wollen, so möchte zu entgegnen sein, dass das Wort Contrapunkt das Wesen der Sache formell immer noch genauer andeutet, als der sehr allgemeine Begriff Polyphonie. Dieses Wort — übersetzt: Vielklang — giebt nicht die mindeste Andeutung vom Wesen des eigentlichen Contrapunktes, höchstens vom Gesammteindruck desselben, und nur im Gegensatz zu Homophonie — Gleichklang — deutet es auf verschiedenartige rhythmisch-metrische Bewegung der musikalischen

Elemente, die aber auch bei Tonstücken vorkommen kann, die nichts weniger als im contrapunktischen Stile geschrieben sind. Halten wir also an dem alten Namen fest und bringen wir ihn wieder zu Ehren, wenn er auch nicht mit einem gewissen Nimbus umgeben sein sollte, wie der neue Klang; wenn er auch an sich selbst das Wesen der Sache nicht vollkommen ausdrücken sollte, so ist das Lehrbuch da, den Begriff genügend zu erläutern.

Weiteres über neue Lehrmethoden.

Hierbei kommen wir zur Darlegung und Würdigung im Allgemeinen der Lehrbücher von Marx und Andern, so weit sie zur Entwickelung unsers eigenen Lehrganges nothwendig wird.

Durch das Wiederaufleben der S. Bach'schen Werke in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, durch die immer mehr sich ausbreitende Empfänglichkeit für diese genialen Tonbildungen, kam nach und nach der Werth und die künstlerische Berechtigung des Contrapunktes immer allgemeiner zur Geltung. Wie sehr Marx als feiner musikalischer Aesthetiker diese Werke zu schätzen wusste, zeigt seine Bemühung um die Herausgabe und Verbreitung derselben in damaliger Zeit, zeigt sich in dem Hinweis auf dieselben überall in seinen Schriften. Um den Gegensatz der neuen harmonischen Fortschritte und das Ueberwiegen derselben über jenen durch und durch melodisch-gesättigten Stil — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — diesen Gegensatz zu vermitteln, unternahm, wie es schien, Marx die Bearbeitung seines grossen Lehrbuchs der Composition neben der Absicht, eine völlig neue Lehrmethode aufzustellen. Es würde eine Würdigung derselben hier nicht am Platze sein, nur so viel sei für unsern Zweck angedeutet, dass sich dieselbe dadurch kennzeichnet, dass abstracte Studien in Harmonie und Contrapunkt vermieden sind, dass die Kenntniss und Erlernung aller dieser nothwendigen Dinge mit der praktischen Verwendung, d. h. mit der Composition selbst, verbunden wird; dass zur Vermeidung eines langen Weges voll trockner Studien, ein noch viel längerer — desshalb, weil die Kräfte und Fähigkeiten nicht hinreichend geübt sind — vorgezeichnet wird, dessen Annehmlichkeit durch Schilderungen und Hinweis auf Meisterwerke gesichert sein soll, wie denn überhaupt der Aesthetiker den Musiker in diesen Schriften weit überragt. Die Aussicht auf leichte und schnelle Erfolge musste nach vielen Seiten hin verlockend wirken, wenn auch Einzelne das Bedenkliche einer solchen Concentration sich nicht verhehlen konnten, bei welcher das eigentliche Ziel, welches sonst auf vielfachen Wegen

nur nach und nach zu erreichen war, gewissermaassen als Ausgangspunkt in mannigfaltigen Excursionen zu sich selbst zurückführend hingestellt war.

Wie in dieser Compositionslehre der Contrapunkt als Polyphonie erscheint, so vermeiden ebenfalls andere Lehrbücher, wie z. B. das Lehrbuch der musikalischen Composition von J. C. Lobe, welches, von einem tüchtigen Musiker verfasst, die eigentlich musikalische Seite bei weitem mehr hervortreten lässt, die eigentlichen und genau von allen übrigen getrennten contrapunktischen Studien, bringen sie wenigstens nicht zu ausführlicher Geltung.

Neueste Lehrbücher.

Diesen Bestrebungen der musikalischen Pädagogik gegenüber ist die Reaction nicht ausgeblieben. Zwei Lehrbücher aus neuerer Zeit greifen mehr oder weniger entschieden auf die ältere Methode zurück. Sie sind: Dehn: Lehre des Contrapunktes, von B. Scholz herausgegeben, und: Der Contrapunkt etc. von H. Bellermann. Jenes, obwohl im Sinne der alten Lehrmethode, nimmt doch auf das moderne Tonsystem Rücksicht; dieses greift aber noch weiter zurück und hält sich an das bereits oben erwähnte System von J. Fux. Etwas Weiteres über diese Lehrbücher zu sagen, ist hier nicht der Ort.

Die Methode des vorliegenden Lehrbuches.

Wie der Verfasser bestrebt war, langjährige Erfahrungen, an vielen Schülern erprobt, in seinen bisher erschienenen Lehrbüchern wenigstens theilweise niederzulegen, so geschieht es auch hier mit dieser abgesonderten Disciplin. Die Aufgabe, einen praktischen Lehrgang schriftlich niederzulegen, ist gerade hier um so schwieriger, als es gilt, wenn auch nicht eine ganz neue Lehrmethode aufzustellen, doch von der alten, vielfach bewährten das Wesentliche vom Unwesentlichen oder damals blos Herkömmlichen zu scheiden, und das für alle Zeiten Bleibende und Giltige für die Bedürfnisse neuer Zeit festzustellen; als es gilt, den früher vorgezeichneten langen, durch trockne Studien ermüdenden Weg möglichst abzukürzen und der blühenden Kunst näher zu legen; als es vornehmlich gilt, das, was der individuellen Befähigung beim Unterricht angepasst werden kann, hier im Allgemeinen möglichst vollständig festzustellen, hinreichend ohne Ueberfüllung, präcis ohne Lückenhaftigkeit, gründlich ohne pedantische Weitschweifigkeit. Doch gehen wir ohne weiteres Bedenken ans Werk.

Wir trennen zunächst den mechanischen oder technischen Theil von jenen Studien, die sich den praktischen Kunstformen nähern, so weit sich theoretische Aufgaben der angewandten Composition überhaupt nähern können. Zu den wirklichen Kunstformen werden sich freilich unsere Arbeiten immer etwa so verhalten, wie die Vorstudien des Malers, wenn er Bruchstücke, Theile, etwa eine Hand, Fuss, Auge, Baum u. s. w., wiederholt ausführt, sich zu einem ganzen Bilde verhalten. Wir treten aber der Ausführung eines Ganzen und der praktischen Verwendung in den Choralbearbeitungen schon viel näher, die desshalb, contrapunktisch ausgeführt, dem Empfänglichen viel Interesse gewähren können.

Als den mechanischen und technischen Theil nehmen wir das Wesentlichste der ältern Methode auf, wie sie sich nach Fux, in den Lehrbüchern von Albrechtsberger, Cherubini u. A. erhalten hat, in der Ueberzeugung von dem grossen Nutzen derselben. Zur weitern Ausbildung und den Kunstformen sich nähernd, bearbeiten wir Choräle contrapunktisch, woran sich freiere Arbeiten von verschiedener metrischer Bildung schliessen.

Als Vorbedingung zu den folgenden contrapunktischen Arbeiten stellen wir: eine vollständige Kenntniss der Harmonien, der Gesetze ihrer Verbindung und eine hinreichende Uebung in der Stimmenführung überhaupt.

Erste Abtheilung.

Der einfache Contrapunkt.

Erster Abschnitt.

Die Entwickelung des Contrapunktes aus der harmonischen Grundlage. Die ersten technischen Uebungen.

Erstes Kapitel.

Das Verhältniss des harmonischen Satzes zum Contrapunkt.

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, legen wir für dieses erste Stadium die frühere Lehrmethode mit einigen Einschränkungen zum Grunde, in der Ueberzeugung, dass sie das beste Mittel ist und bleiben wird, in einfachster Art Wesen und Principien der contrapunktischen Bildungen in abstracter Weise darzulegen, den Mechanismus der melodisch-harmonischen Verkettungen des Contrapunktes — wenn man so sagen darf — kennen und üben zu lernen. Ausdauernde und hinreichende Uebungen hierin haben stets zum Ziele geführt.

Diese frühere Methode besteht in Kurzem darin, die melodische, also contrapunktische Führung der Stimmen zunächst durch eine metrisch-bestimmte und gleichbleibende Art der Bewegung auszubilden. Man gab gewöhnlich einen *cantus firmus* in ganzen Noten zur Bearbeitung und liess dazu erst eine zweite Stimme in ganzen, dann in halben Noten, sodann in Vierteln, auch wohl in Achteln, in Bindungen u. s. w. setzen.

Anmerkung. Da man die Bemerkung machte, dass die Selbstständigkeit der Stimmen, wie sie sich nach und nach in den ältern Compositionen entwickelte, nicht sowohl allein in der melodischen, als vielmehr in der metrischen Verschiedenheit der Stimmenbewegung beruhte, fasste man diese Verschiedenheit als Lehrbegriff abstract und stellte einfach die Aufgaben: zu einer Note

eine Gegennote, dann zu einer Note 2, 4, 8 Noten in gleichbleibender Bewegung zu setzen, wozu dann Uebungen in Triolen, in gemischter Bewegung kamen.

J. Fux und alle seine Nachfolger, wie Albrechtsberger, Cherubini, in neuer Zeit H. Bellermann, stellen zu diesem Zweck fünf Gattungen auf. Die erste: Note gegen Note, also ganze Note gegen ganze; die zweite: zwei halbe Noten gegen eine ganze; die dritte: Viertel zu einer ganzen Note; die vierte ist: halbe Noten mit Bindungen, entweder einfach-harmonischer Art oder Vorhalte: die fünfte Gattung enthielt den gemischten Contrapunkt (*contrapunctus floridus*), d. h. die vier ersten Arten in gemischter Weise.

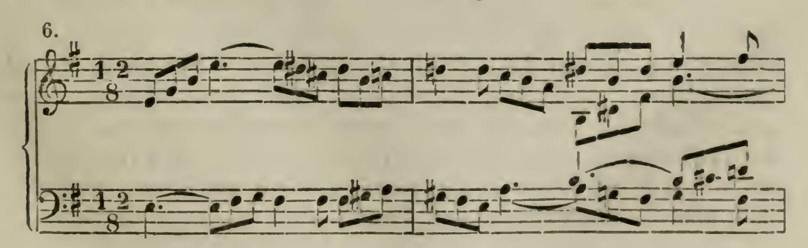
Anmerkung. Diese fünf Gattungen enthalten wohl die hauptsächlichsten Bewegungsarten, früher wurden aber noch viele andere zur Uebung benutzt. André führt in seinem Lehrbuche der Tonsetzkunst eine Menge Namen an, alle in Italien zu einer Zeit gebraucht, als man den Contrapunkt besonders daselbst pflegte und der Lehreifer sich in Weitschweifigkeiten erging, z. B. *Contrapunto alla diritta,* stufenweise auf- und abwärts; *Contrapunto di salto,* sprungweise; *C. in saltarello,* hüpfend, wie Triolenbewegung in gebrochenen Akkorden; *C. in tempo ternario,* in verschiedenen Taktarten, z. B. $^4/_4$- und $^{12}/_8$-Takt; *C. sincopato*; *C. puntato,* mit punktirten Noten; *C. alla zoppa,* d. i. in nachschlagenden, durch Pausen unterbrochenen Noten, eigentlich hinkend; *C. d'un sol passo,* aus einem kurzen Motiv bestehend, welches stets in ähnlicher Weise wiederholt wird.

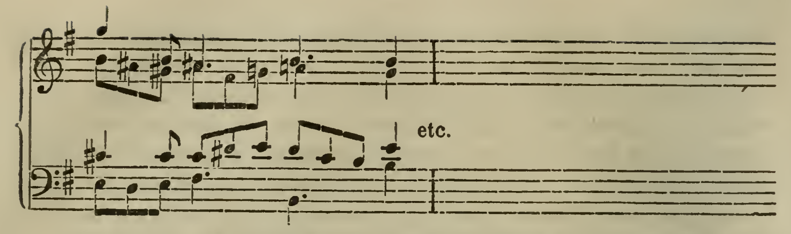
Von den oben erwähnten fünf Gattungen benutzen wir für unsere technischen Zwecke nur drei, nämlich: die erste, Note gegen Note, sie bildet uns die harmonische Grundlage; die zweite, verbunden mit der vierten, also halbe Noten mit oder ohne Bindungen, und die dritte, die Bewegung in Vierteln.

Wenn wir, entgegengesetzt der frühern Lehrart, anstatt vom zweistimmigen Satz vom vierstimmigen ausgehen, so geschieht es, weil wir der harmonischen Folge als Grundlage in unserer Musik überhaupt eine grössere Bedeutung beilegen, so dass sie nicht mehr als zufälliges Resultat eines zum Theil sehr mechanischen Verfahrens beim Contrapunktiren, sondern als der melodischen Folge Richtung gebend erscheint.

Wie sich die, gegen früher, grössere Bedeutung der harmonischen Folge oder Richtung beim Contrapunkt herausstellt, wollen wir an einem kleinen Satze von Bach zeigen.

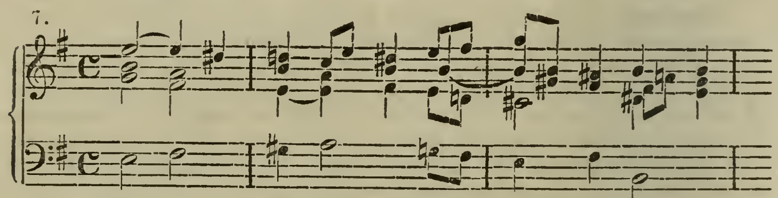
6.





Bei aller contrapunktischen Selbstständigkeit der Stimmen ist in diesem bekannten Satze doch allein folgende einfache Harmoniefolge maassgebend.

7.



Vergleichen wir diese reiche, metrisch und selbst rhythmisch geregelte Folge von Harmonien mit einem beliebigen Satze aus früherer Zeit, z. B. mit Nr. 1 oder 4, so ist das Bestimmende derselben nicht zu verkennen, während dort die ungeregelte Folge nur zufälliges Resultat der Stimmenführung ist.

Hierin liegt nun der wesentliche Grund des Unterschiedes der modernen Musik von der alten, und somit auch des Contrapunktes und dessen Behandlung, und hierauf haben wir schon bei der Erlernung, wenigstens theilweise, Rücksicht zu nehmen, so einfach auch unser Anfang sein wird.

In Rücksicht auf die Verschiedenheit und Art der Bewegung theilt man den Contrapunkt auch ein in gleichen und ungleichen, *Contrapunctus aequalis* und *inaequalis*.

Der gleiche Contrapunkt.

Hierunter versteht man einen Contrapunkt in Noten von gleicher Zeitdauer mit denen der gegebenen Stimme, des *cantus firmus*, es mögen nun ganze oder halbe Noten sein.

Da wir unsere Uebungen mit dem vierstimmigen Satze beginnen, so werden sich die ersten Arbeiten von einem einfach-harmonischen Satze wenig und nur dadurch unterscheiden, dass wir bei der Wahl ganzer Noten, oder, was dasselbe ist, bei der Ausfüllung eines ganzen Taktes durch eine Note, es sei eine ganze oder halbe, die Harmonien sorgfältig wählen müssen, damit sie als feste und sichere Grundlage gelten können, sich also nicht blos als Bindeglieder und Ausfüllmittel — wie sie in metrisch

anders gebildeten Sätzen oft vorkommen, — sondern als selbstständige, ein Ganzes ausfüllende Akkorde geltend machen.

In Berücksichtigung des letzten Punktes stellen wir folgende Regeln auf:

1. Alle Dreiklänge und ihre Umkehrungen können benutzt werden. Der übermässige Dreiklang ist hier auszuschliessen, weil er, mehr durchgehender Natur, weniger geeignet ist, eine Grundlage zu bilden. Eben so werden besser die übermässigen Sext-, Terzquartsext-und Quintsext-Akkorde vermieden, weil ihre ausgeprägt harmonische Natur sie dem Charakter des Contrapunktes wenig angemessen macht.
2. Alle Septimenakkorde mit ihren Umkehrungen sind zu gebrauchen, jedoch mit strenger Beobachtung ihrer Einführungs- und Fortschreitungsregeln, so wie der Eigenthümlichkeiten einzelner Stufen, wie sie aus der Harmonielehre als bekannt vorausgesetzt werden.
3. Alle Verbindungsregeln der Akkorde, so wie die Regeln der Stimmenführung müssen streng beobachtet werden. Jeder blos claviermässige Gebrauch der Harmonien ist unzweckmässig, daher fehlerhaft. Die Stimmen müssen als selbstständige Singstimmen behandelt werden.
4. Modulationen sind auszuschliessen, nur in seltenen Fällen aus besonderen Gründen in die nächstverwandten Tonarten anzuwenden.
5. Der Bass darf nicht unnütz liegen bleiben.

Anmerkung. Wir ziehen, im Sinne der Neuzeit, alle zum Zweck brauchbaren Akkorde heran, im Gegensatz zu einer frühern Zeit, die meistens die Dreiklänge in der Grundlage, selten als Sextakkord benutzte und vom Septimenakkord noch beschränktern Gebrauch machte. In den Tonstücken aus alter Zeit ist die Septime höchstens als Vorhalt benutzt, und selbst später erscheint nur der Quintsextakkord häufiger. Wenn die Resultate der einfachen Grossartigkeit der Tonstücke jener Zeit nicht hoch genug zu schätzen sind, so würde doch bei den Anforderungen der Jetztzeit eine Beschränkung der Art nach keiner Seite hin gerechtfertigt werden können; dabei ist aber Einfachheit und strenge Festigkeit der Grundlage nicht ausgeschlossen.

Dass man schon zu Albrechtsbergers Zeiten das Unzureichende der Fux'schen Art, den Contrapunkt zu lehren, gefühlt hat, beweist der Hinweis auf die doppelte Art, die Scala zu harmonisiren, deren eine dem strengen Stil, die andere dem freien, sogenannten »galanten« Stil angehören sollte, eine Unterscheidung, die in unseren Zeiten von keinem besondern Gewicht ist. Die Strenge des Satzes kann sich für uns nur auf die Lehrmethode beziehen, die manches ausschliesst, was der Composition allein angehört, wie ja überhaupt Erziehungsregeln häufig nur mittelbar mit den Lebensregeln zusammenhängen.

Zweites Kapitel.

Der gleiche Contrapunkt.

Der *Cantus firmus* im Sopran.

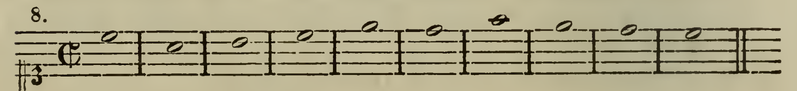
Mit der Aufgabe, einen Cantus firmus im Sopran vierstimmig im gleichen Contrapunkt zu arbeiten, knüpfen wir an die Uebungen an, welche im Lehrbuch der Harmonie auf S. 138 bis 159 angestellt wurden.

Anmerkung. Bei dem Hinweis auf das Lehrbuch der Harmonie des Verfassers hier und in der Folge sind stets in Bezug auf Seitenzahl die achte und folgende Auflagen ins Auge gefasst.

Diese Uebungen unterscheiden sich von jenen nur dadurch, dass, während dort die Harmonien vorgeschrieben sind, und es nur auf Bildung des Basses (harmonisch allerdings das wichtigste Element) und auf die aus diesem folgende Stimmenführung ankommt, hier Wahl und Verbindung der Akkorde frei bleibt. Da es sich also, streng genommen, hier nur um einen einfachen harmonischen Satz handelt, so werden alle Bemerkungen und Erklärungen, welche sich im Lehrbuche der Harmonie an den angeführten Stellen finden, auch hier zur Geltung kommen.

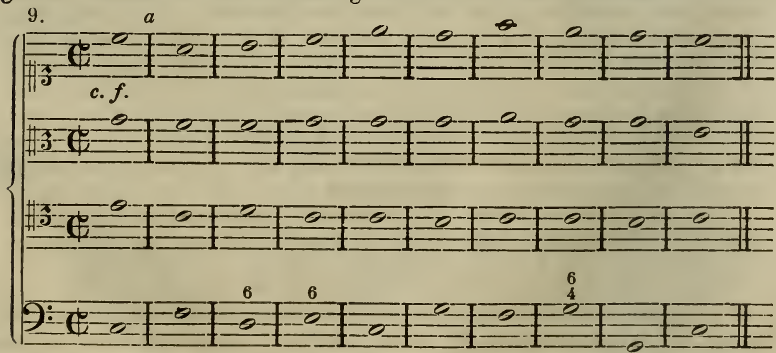
Ein Beispiel soll die Arbeit noch näher erläutern. Folgende Aufgabe stellen wir hier und in der Folge zur Arbeit:

8.



Diese Aufgabe soll nun auf verschiedene Art harmonisch ausgeführt werden. Zur Anleitung stehen hier vier Arbeiten.

9.

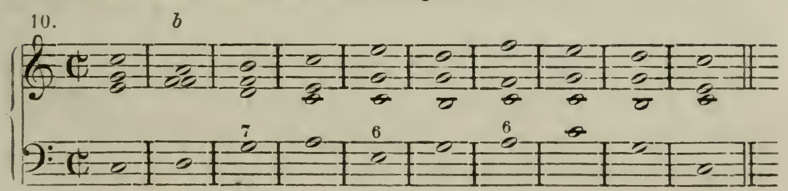


Bemerkung zu dieser Arbeit. Ueber die Stellung und Fortschreitung der Stimmen bei *a* siehe das Beispiel 11 *c*, welches für diesen Fall bessere Verbindung zeigt.

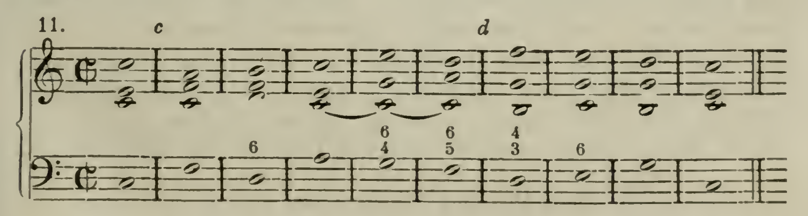
So lange man diese Aufgaben mehrfach auszuführen nothwendig findet, kann man sie auch noch dadurch erleichtern und nützlich machen, dass man von dem Einfachen ausgeht und so zu seltner gebrauchten Akkorden fortschreitet, sonach die Aufgabe noch speciell feststellt. So sind in unserer ersten Ausführung nur Dreiklänge benutzt und mit Ausnahme des dritten Taktes nur die Hauptdreiklänge. Die nächste Arbeit bringt auch Nebendreiklänge und den Dominantseptimen-Akkord u. s. w.

Anmerkung. Die Rücksicht auf den Raum in unserm Buche gestattet uns nicht weiter, unsere Beispiele in Partitur und verschiedenen Schlüsseln aufzuschreiben, wir können aber nicht genug empfehlen, Sinn und Auge an die in Nr. 9 gewählte Art durch eigene Arbeiten zu gewöhnen, wie die Kenntniss und der sichere Gebrauch der verschiedenen Schlüssel dem gebildeten Musiker ja unentbehrlich ist.

Die nächsten Arbeiten sollen folgende sein:

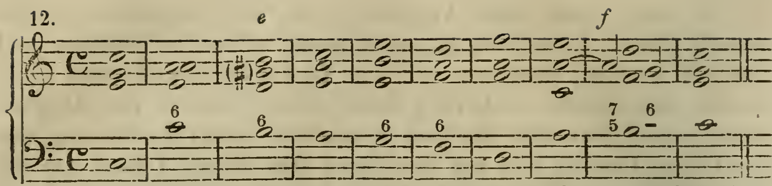


Die Verdoppelung der Terz bei *b* ist aus der Harmonielehre bekannt. Siehe S. 24 daselbst.



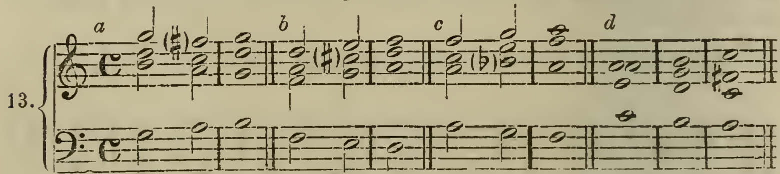
Bei *c*, siehe Nr. 9 a. Bei *d* ist die Fortschreitung vom Quintsext- zum Terzquartsext-Akkord etwas schroff. Wenn auch die Fortschreitung selbst regelmässig ist, da d_7 zu *G* die Cadenz bildet, so ist doch die Führung des Basses ungewöhnlich. Bei der frei auftretenden Septime *f* im Sopran soll daran erinnert werden, dass die Dominantseptime frei eintreten kann, wenn der Grundton bereits vorhanden ist, oder, wenn er, wie hier im Alt, in der Gegenbewegung mit der Septime erscheint. Desshalb würde die Führung des Basses von *f* nach *g* an dieser Stelle nicht gut sein. Ueber diese Folgen soll auf das Lehrbuch der Harmonie S. 60, 144, 151 verwiesen werden.

Eine vierte Ausarbeitung bringt das nächste Beispiel.



Bei *e* sagt das diatonische *g* im Alt unsern harmonischen Angewöhnungen nicht zu, wir verlangen hier: *gis*, weil der Dreiklang von *a* wiedererscheint. Diese Bemerkung kann man überall machen, wo zwischen denselben Akkord ein anderer stufenweise eingeschoben ist. S. 13 *a. b. c.*

Das *G* wird uns nur erträglich bei einer andern Folge z. B. bei *d*.

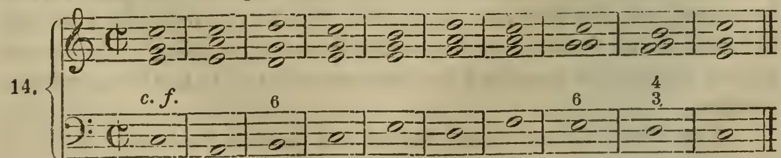


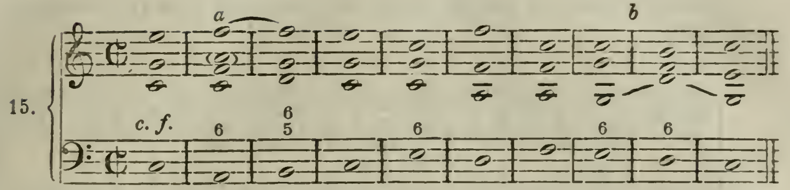
Sind wir im Beispiel 12 im achten Takte einmal mit dem Bass in das *a* gekommen, was allerdings nicht nothwendig war, so ist es der fortschreitenden Quinten wegen unmöglich, den Bass ins *G* zu führen und die Cadenz vollkommen zu machen. Ist aber hier der Uebelstand vermieden, so tritt er freilich im Alt wieder hervor, und dieser ist nun, wie oben bei *f*, durch einen Vorhalt in Etwas auszugleichen. Siehe über diesen Gegenstand Harmonielehre S. 97. Uebrigens darf man wohl annehmen, dass durch den ziemlich entschiedenen Auftritt der Harmonie h_7 im obigen Beispiel die Quintenfolgen erträglicher sind, als an vielen andern Stellen, um so mehr, als sie hier gar nicht vermieden werden konnten. S. Harm. S. 149.

Der *Cantus firmus* im Bass.

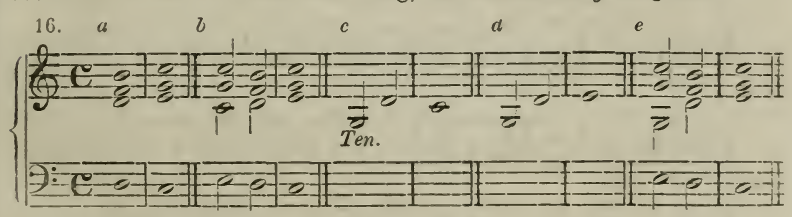
Nach der Bearbeitung des Soprans wird es am zweckmässigsten sein, den *Cantus firmus* in den Bass zu setzen, weil die Arbeit zu den äussern Stimmen leichter ist, als wenn der *Cantus firmus* in den Mittelstimmen liegt.

Der *Cantus firmus* soll derselbe sein, um zu zeigen, wie eine und dieselbe Fortschreitung nach allen Seiten hin zu verschiedener harmonischer Geltung kommen kann. Es folgen vier Arten.

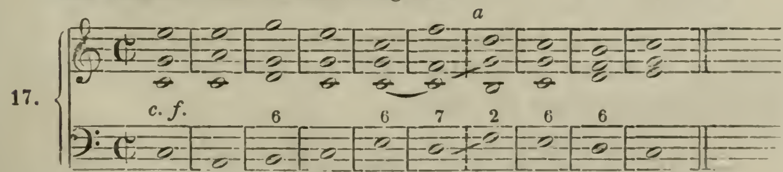




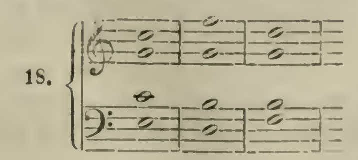
Bei *a* kann der Alt *f* oder *a* nehmen. Die eigenthümliche Führung des Tenors bei *b* bedarf einer Erklärung. Sie ist gewählt, um zu zeigen, welchen besondern Gang eine Stimme unter Umständen nehmen kann. Warum die Folge der beiden letzten Takte nicht diese war (16 *a*), die man doch nicht selten verwendet, hat seinen Grund in der Stellung des vorhergehenden Akkords und der dadurch bedingten Führung des Alts sowohl wie des Tenors. Wenn der Alt von *g* ins *f* übergeht, so wird er bei dem Akkord h^0 nur schwer zurück ins *g* schreiten, sondern lieber in das *e*, er würde denn durch den Tenor dazu genöthigt (16 *b*). In gleicher Weise wird der Tenor nach dem Quintensprung *g*—*d* natürlicher in das *c* fortschreiten (*c*), als in das *e* (*d*); da er dies aber des Basses wegen nicht kann, und die unnatürliche Fortschreitung des Alts von *f* ins *g* hinzutreten würde (*e*), so blieb ihm kein anderer Weg, als zurück ins *g* zu gehen.



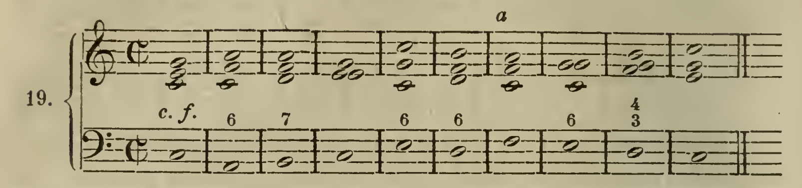
Die weitern Arbeiten sind folgende:



Der Eintritt des Grundtons mit der Septime in der geraden Bewegung (*a*) ist zu tadeln (siehe die Anmerkung zu Beispiel 11). Hier wird nur eine andere Harmonie helfen, etwa:



Der Schluss des obigen Beispiels giebt uns den 16 *b* besprochenen Fall.

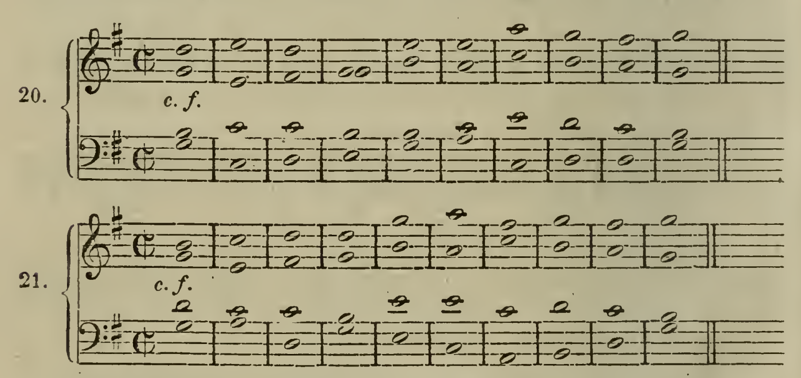


Die nicht gewöhnliche Folge h^0 zu *F* bei *a* ist gerechtfertigt durch den Sopran, der diatonisch von der Tonica *C* aus abwärts geht.

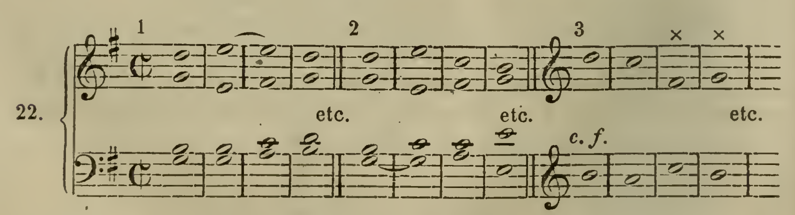
Der *Cantus firmus* in den Mittelstimmen.

a. Im Alt.

Um die Mittelstimmen und überhaupt die Akkorde in guter und geeigneter Lage zu erhalten, ist es nothwendig, den *Cantus firmus* in eine andere Tonart zu versetzen. Wir wählen für den Alt *G–dur*.



Diese Beispiele bedürfen keiner besondern Erläuterungen. Um nicht zu weitläufig zu werden, soll nur noch der Anfang einiger andern Bearbeitungen hier stehen.

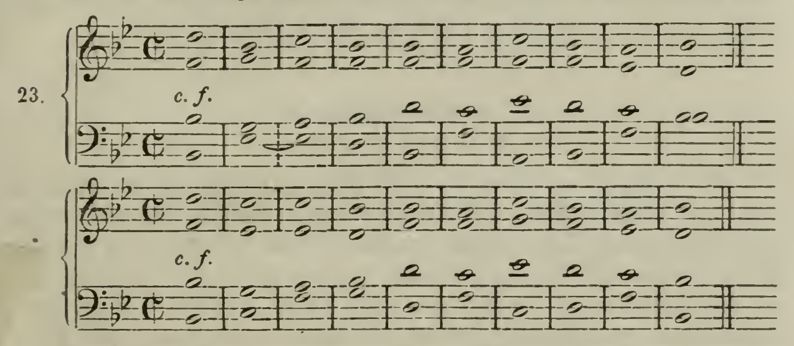


Soll der zweite Ton des *Cantus firmus* eine andere Bedeutung erhalten, so muss der Bass liegen bleiben wie bei 1. Bei 2 geschieht dasselbe durch den Quartsext–Akkord, der nur durch die Folge

gerechtfertigt erscheint. Bei 3 soll auf die Nothwendigkeit hingewiesen werden, dass, wenn der *Cantus firmus* in einer Mittelstimme liegt, dieser auch durch eine andere Stimme überschritten werden kann, wenn dadurch eine gute Stellung des Akkords gewonnen wird.

b. Im Tenor.

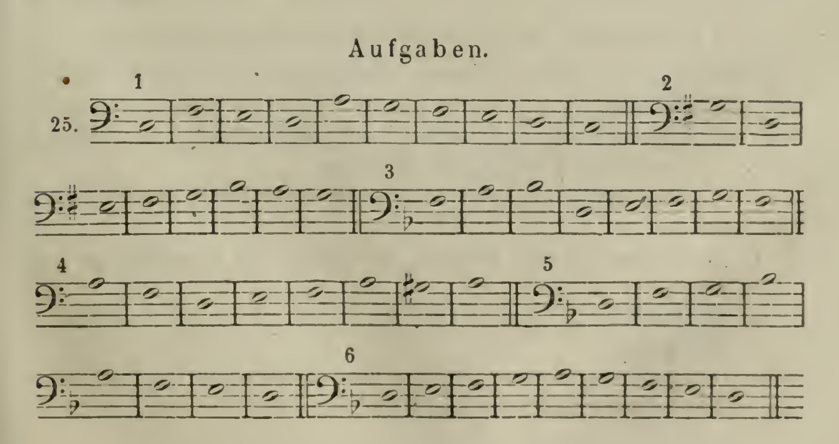
Der bessern Lage wegen wählen wir für diese Arbeiten *B–dur.*



Auch diese Beispiele geben zu keiner Bemerkung Veranlassung; auch wollen wir von einer weitern Bearbeitung hier absehen.

Es wird freilich nothwendig sein, diese Uebungen so lange fortzusetzen, bis eine gewisse Sicherheit und Correctheit in der Ausführung erreicht ist, und zu diesem Zweck sollen unten einige Aufgaben folgen. Um aber das Einförmige und Monotone der Arbeit zu mindern, wird es bei nur einiger Uebung zu empfehlen sein, diese einfachen Arbeiten mit den folgenden im ungleichen Contrapunkt zu verbinden, um durch Abwechselung Frische zur Arbeit zu erhalten.

Aufgaben.



Bei Bildung neuer Aufgaben der Art hat man besonders darauf zu sehen, dass verschiedene Intervallschritte zur Uebung gestellt werden. Alle grössern Sprünge des *Cantus firmus* in den Mittelstimmen geben mitunter Schwierigkeiten, die oft nur durch das Nr. 22,3 angegebene Ueberschreiten anderer Stimmen gelöst werden können.

Da die Aufgaben in 25 in den Bass gestellt worden sind, so wird die Bemerkung genügen, dass sie bei Bearbeitung in den übrigen Stimmen in die geeigneten Tonarten zu transponiren sind.

Drittes Kapitel.
Der ungleiche Contrapunkt.

Die melodischen Stimmen eines Satzes stellen sich meistens in metrisch-verschiedener Art dar und nur selten für längere Zeit in der Weise des gleichen Contrapunkts. Diese Erscheinung hat die ältere Lehrmethode in ein gewisses System gebracht; sie stellt daher die Aufgaben: zu einer Note zwei Noten, Viertel u. s. w. contrapunktisch zu setzen. Obwohl alle diese vorgeschriebenen Arten der Bewegung in dieser Consequenz wohl nicht leicht in einem Tonstück allein vorkommen, so ist diese Trennung und Unterscheidung, dieses Festhalten einer und derselben Bewegung doch von bedeutendem Nutzen, insofern dadurch die Aufmerksamkeit auf einen Punkt gerichtet wird und dabei mitunter Schwierigkeiten zu überwinden sind, was Geschicklichkeit und Gewandtheit nur befördern kann.

Wenn wir hierin der frühern Lehrmethode folgen, so geschieht es, wie schon oben erwähnt, doch nur mit einiger Einschränkung. Wir nehmen davon nur auf: die Uebungen in halben Noten und in Vierteln, um später zu gemischten Aufgaben zu schreiten. S. S. 15.

Der Contrapunkt in halben Noten zu einer ganzen Note.

Da wir, ausser der einfachen Fortschreitung in halben Noten, hier auch Bindungen, entweder durch Synkopen oder durch Vorhalte gebildet, aufnehmen, vereinigen wir zwei Gattungen der frühern Lehre, die zweite und vierte, mit einander.

Die Mittel zu einer regelrechten Bildung einer Stimme dieser Art sind folgende:

1. Die Bewegung (der Sprung) von einem Ton zu einem andern desselben Akkords;
2. die Bindung beim Taktwechsel;
3. der Vorhalt
4. die durchgehende Septime, aber sonst keine andere durchgehende Note.

Zur Erläuterung dieser Punkte diene noch Folgendes.

Zu 1. Die Sprünge von einer Akkordnote zur andern können auf die mannigfaltigste Weise ausgeführt werden, nur wird die zweite halbe Note im Takte immer mit Rücksicht auf die nächstfolgende des zweiten Taktes zu wählen sein, um einen guten melodischen Anschluss zu gewinnen.

2. Bezieht sich auf die Bindung zweier harmonischer Noten beim Taktwechsel. Sie ist ihrer geringen Prägnanz wegen nur dann gut, wenn der Akkordwechsel durch die übrigen Stimmen entschieden ist.

3. Bei den Vorhalten ist zunächst auf die Harmonielehre Seite 92 ff. zu verweisen. Sie sind von oben nach unten zu bilden; von unten nach oben nur bei der Fortschreitung des halben Tones zu billigen. Die Fortschreitung des ganzen Tones nach oben macht den Vorhalt höchstens in der Sequenz erträglich, und in gut gearbeiteten Tonstücken wird man ihn gewiss selten entdecken.

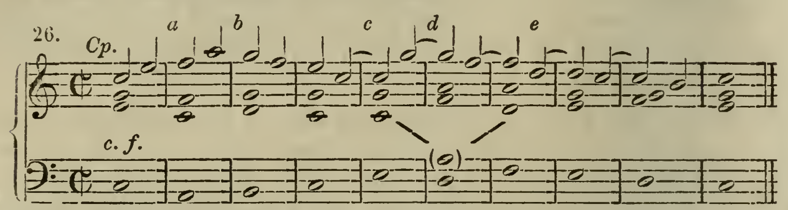
4. Die durchgehende Septime kann natürlich nur vom Grundton oder dessen Octave ausgehen und muss stufenweise fortschreiten können. Sie als Vorbereitung eines Vorhalts zu benutzen, ist nicht gut, weil eine Retardation gegen ihre Natur ist. Die durchgehende kleine Septime kann bei der ruhigen Bewegung der halben Noten wohl zur Vorbereitung eines Vorhalts benutzt werden, nicht bei Vierteln; die grosse Septime verträgt den Vorhalt als Folge viel weniger.

In Bezug auf die übrigen durchgehenden Noten weichen wir von der frühern Lehre ab, die in der 2. Gattung (mit halben Noten) durchgehende Noten zuliess. Die Gründe für unsere Ansicht sind folgende. Im kleinen *Allabreve*-Takt ($\frac{2}{2}$, 𝄵), in welchem wir unsere Uebungen aufschreiben, sind die beiden halben Noten die Hauptstützen der harmonischen Bewegung, keine darf daher eine untergeordnete Bedeutung haben, die eine auf diese Art durchgehende Dissonanz immer nur haben wird; nur durch den richtig vorbereiteten Vorhalt, der hier allein im ersten Takttheil stehen kann, ist eine Dissonanz zu bilden, die als Stellvertreter des harmonischen Tones ihre volle Berechtigung hat. Im grossen *Allabreve*-Takt ($\frac{4}{2}$) aber erhält die halbe Note die Bedeutung der Viertel.

Anmerkung. Zur Würdigung dieser Ansicht fasse man auch die Verschiedenheit des Zeitmaasses, das Tempo, ins Auge. Wenn auch das schnelle Tempo diese Art durchgehender Noten verträgt, so wird das wenig Entschiedene, das Matte derselben im langsamen Tempo sich leicht zeigen; das sehr schnelle Tempo lässt den gewöhnlichen Allabreve-Takt sehr fühlbar als grossen — also

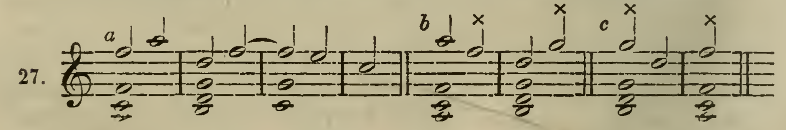
$\frac{4}{2}$-Takt, gleichsam zwei Takte in Eins gezogen erscheinen. Da auch in dieser Beziehung unsere Sätze abstract gedacht sind, so kann nur ein mässiges Tempo Ausschlag gebend sein.

Um das Verfahren beim Arbeiten dieser Sätze näher darzulegen und einzelne Punkte noch besser zu beleuchten, sollen hier einige Beispiele folgen. Wir wählen dazu unsere frühere Aufgabe, stellen dieselbe zuerst in den Bass. Bei dem Contrapunkt ist auf einzelne oft vorkommende Fehler hinzuweisen.

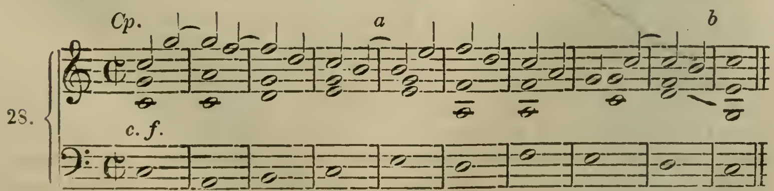


Bei *a* und *b* schreiten Sopran und Alt in Octaven fort; die Terz *a*, welche dazwischengeschoben ist, hebt den Fehler nicht auf. Die Stelle ist unten Nr. 27 *a* verbessert, wodurch auch zugleich die Stelle bei *c* vermieden ist, welche eine Schwäche desshalb zeigt, weil Sopran und Tenor zusammen auf dem Ton *C* liegen bleiben. Hierbei soll bemerkt sein, dass solche Nachschlag-Octaven, die auf den zweiten Takttheil fallen (27 *b*, eben so Nr. 26 *e*, wenn der Tenor von *f* nach *d* schreitet), unbedenklich sind. Doch kann man leicht beobachten, dass, wenn im ersten Falle, also bei der Octaven-Fortschreitung auf gutem Takttheil, der dazwischengeschobene Ton ein grösseres Intervall als die Terz ist, die Octavenfolgen nicht so hervortreten. Siehe 27 *c*.

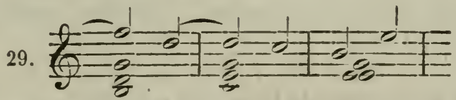
Im Beispiel 26, bei *d* findet eine Verdoppelung des Auflösungstones des Vorhalts durch eine Mittelstimme statt, die im reinen Satz nicht vorkommen soll. Siehe Harm. S. 96. Im Beispiel 26 ist durch das eingeklammerte *a* im Tenor die Verbesserung angedeutet.



Eine zweite Arbeit mit halben Noten im Sopran wäre folgende:

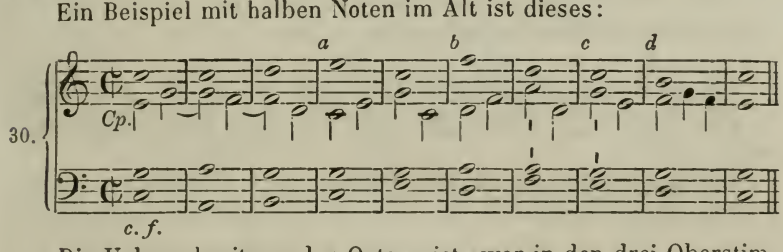


Der Fehler bei *a*, das Liegenbleiben der durchgehenden Septime, findet nicht einmal durch einen Vorhalt eine Entschuldigung. Siehe S. 25 Nr. 4. Das eintretende *h* wird hier nichts Anderes sein, als eine Anticipation, die für diese Art von Arbeiten völlig ungeeignet ist. Der Fehler ist sehr leicht zu verbessern, das *d* im 3. Takte darf nur als Vorhalt benutzt werden:



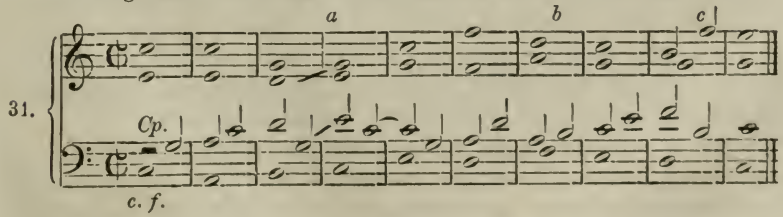
Auf die Führung des Tenors bei *b* im Beispiel 28 wollen wir noch besonders aufmerksam machen. Es ist dies, trotz der sehr auffallenden verdeckten Quinte, eine sehr viel gebrauchte Wendung bei diesen und ähnlichen Stellen, die auch immer von guter Wirkung ist.

Ein Beispiel mit halben Noten im Alt ist dieses:



Die Ueberschreitung der Octave ist zwar in den drei Oberstimmen zu vermeiden; wenn sie jedoch nicht weiter ausgedehnt ist, als bei *a* und *b* des obigen Beispiels, kann sie eine sonst gute Stimmenführung entschuldigen. Bei der Octavenfortschreitung (*c*) zwischen Alt und Tenor auf gutem Takttheil verweisen wir auf die Bemerkung zum Beispiel 26 (*a b*) und auf Beispiel 27 *c*. Die zwei Viertel bei *d* statt der halben Note sind ein Auskunftsmittel, welches man da und dort wohl gebrauchen kann, wenn es nur nicht zu häufig geschieht, um die Art der Bewegung nicht zu ändern.

Es folgt noch ein Beispiel mit halben Noten im Tenor.



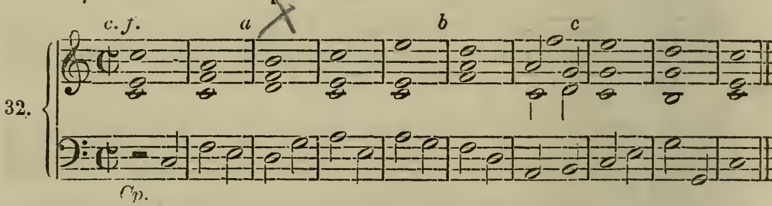
Zu Anfang des Contrapunkts kann auch eine Pause stehen, welche die Stimme hervorzuheben sehr geeignet ist. Das Zusammentreffen zweier Stimmen auf demselben Ton in gerader Bewegung

(verdeckter Einklang) bei *a* ist noch verwerflicher als bei der verdeckten Octave. Im obigen Beispiel kann es leicht vermieden werden, wenn der Tenor den an sich melodischen Gang beibehalten soll, so geht der Alt von *d* unter den Tenor ins *c*. Zwischen den drei obern Stimmen sind solche verdeckte Einklänge immer zu vermeiden, nur zwischen Tenor und Bass können verdeckte Einklänge, des entschiedenen Charakters des letztern wegen, zuweilen vorkommen. Siehe Harmonielehre S. 149.

Bei *b* erscheint das *h* des Tenors wie eine durchgehende Note; da es aber zugleich einen Akkord mit regelmässiger Fortschreitung bildet (h^0, *C*), so ist es seines diatonisch-melodischen Charakters wegen um so willkommner.

Dass die Führung des Tenors bei *c* den Sopran nöthigt, ebenfalls fortzuschreiten, wird klar sein.

Bei der Bewegung des Basses in halben Noten wollen wir den *Cantus firmus* in den Sopran stellen.

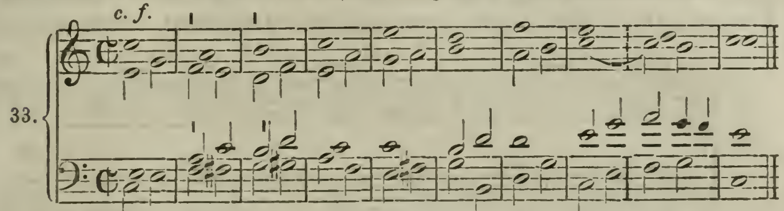


Wir finden in diesem Beispiel keine Bindung. Der Charakter des Basses, der ein entschieden fortschreitender sein muss, gestattet dieselben viel weniger, als es in den übrigen Stimmen der Fall ist. Harmonische Bindungen, wenn sie nicht durch consequente Durchführung einer Stelle einen besondern Ausdruck verleihen sollen, zeigen sich einzeln hier gewöhnlich matt und lahm; von den Vorhalten bieten sich nur die vor der Terz (Sext-Akkord) als geeignet an; selten die vor dem Grundton. Siehe Harmonielehre S. 98.

Bei *a* ist die durchgehende grosse Septime (kleine Secunde) verwendet, bei *b* die kleine, wodurch hier der Quartsext-Akkord erscheint. Bei *c* nöthigt die Führung des Basses die Mittelstimmen zum Wechsel der Harmonie. Dieser Fall bringt uns auf eine Manier, die bei unserer harmonisch ausgebildeten Gewöhnung nicht selten bei contrapunktischen Arbeiten zum Vorschein kommt.

Bei der Ausarbeitung solcher Aufgaben wird nicht selten, um die vorgeschriebene Bewegung hervorzubringen und sie zugleich so interessant als möglich zu machen, die ganze Harmonie aufgeboten. Dass ein durch so reichen Wechsel der Harmonien und gleichzeitiger Bewegung der Stimmen gebildeter Satz, so gut er auch gearbeitet, so geeignet er auch für andere Zwecke sein kann, sich vom Wesen und

Charakter des Contrapunktes entfernt, ist leicht zu sehen, wenn man diesen in der melodisch hervortretenden Selbstständigkeit der Stimmen findet, welche in so gebildeten Sätzen viel weniger hervortritt. Wenn man z. B. die Aufgabe: zu dem gegebenen Sopran einen Bass in halben Noten zu schreiben, auf folgende Weise lösen wollte:

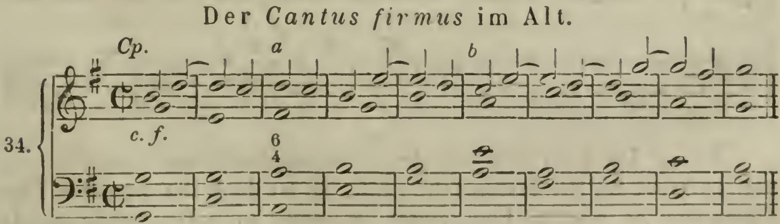


so würde dies wohl ein harmonischer Satz, aber nichts weniger als ein contrapunktischer zu nennen sein, so fliessend auch die Stimmen geschrieben sein mögen.

Soll eine Stimme sich frei melodisch entwickeln, so muss sie sich vor Allem metrisch von den übrigen Stimmen unabhängig bewegen. Die gleichzeitige Fortschreitung in Nr. 33 kettet eine Stimme an die andere, und was hervortritt, ist die harmonische Masse, aber nicht die einzelne Stimme. Daher ist die ältere Lehrmethode die richtige, weil sie das Augenmerk auf die einzelne Stimme lenkt, diese melodisch bilden lässt, während die übrigen zurücktreten. Das Einfache, Unscheinbare der ersten Arbeiten darf nicht irre machen: nur durch Trennung der einzelnen Theile lässt sich Construction und Wesen des Ganzen erkennen.

Es würde die Grenzen unsers Buchs überschreiten, wollten wir alle möglichen Arbeiten über unsere Aufgabe hier wiedergeben. Einige aber sollen hier noch folgen, um Bemerkungen für besondere Fälle hinzufügen zu können.

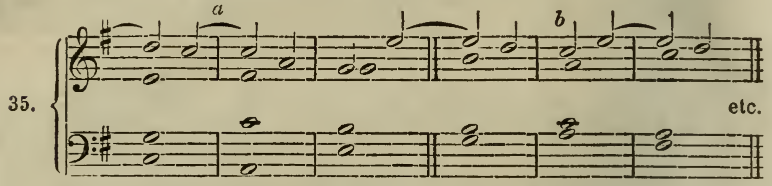
Der *Cantus firmus* im Alt.



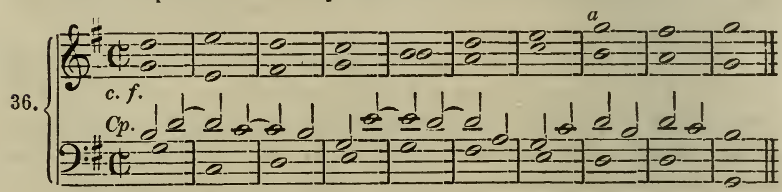
Zu *a*. Abgesehen von der zu tadelnden Wiederholung *d c* im Sopran, ist der freie Auftritt des Quartsext-Akkords hier nicht zu loben. Für den Gebrauch dieses Akkords verweisen wir auf das, was in der Harmonielehre S. 140 über denselben gesagt ist. Für unsere Sätze soll nur kurz bemerkt sein, dass bei dem Quartsext-Akkord, wenn er im ersten Takttheil zu stehen kommt, die Quarte

vorzubereiten ist, ausser wenn der Akkord zur Einführung der Cadenz benutzt wird. Siehe Nr. 36 *a*. In Nr. 35 *a* ist die Stelle verbessert.

Die verdeckte Quinte zwischen Tenor und Bass bei *b* kann recht gut vermieden werden, wenn sie auch in diesen Stimmen unbedenklich ist, sobald eine innere Nothwendigkeit dazu führt. Siehe 35 *b*.

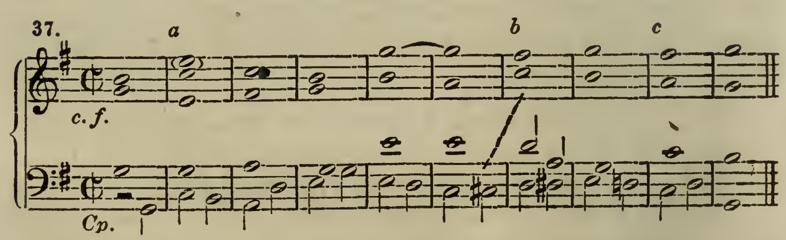


Ein Beispiel des Contrapunkts im Tenor ist dieses:



Die Arbeit bedarf keiner besondern Erklärung. Die Auflösung der Septime *c* im 3. Takte bringt hier die ungewöhnliche dritte Stufe (*h*) als Sextakkord. Man darf annehmen, dass der melodische Gang des Tenors nicht uninteressant dadurch ist.

Der Contrapunkt im Bass.



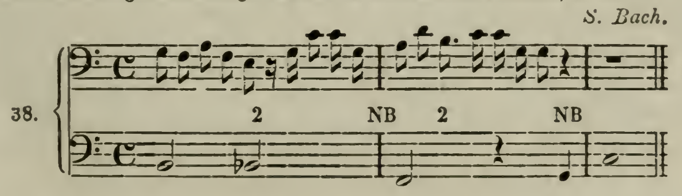
Zu *a*. Ist auch das mit dem Bass zusammenschlagende *c* im Sopran nicht im Mindesten fehlerhaft, so ist doch die doppelte Terz *e* vorzuziehen, weil sie klangvoller ist, wenn auch die durchgehende Septime im Bass (*h*) statt des Secundakkords dessen Stellvertreter, den Quartsextakkord, hervorbringt.

Zu *b*. Will man den chromatischen Gang im Bass (*c cis d dis*) gestatten, so giebt der dadurch hervortretende Querstand mit dem Alt zu Bedenken Veranlassung. So streng man es früher im Einzelnen nahm, so nahm man sich zu einer gewissen Zeit mit den

Querständen grosse Freiheit. Man sehe z. B. die geistlichen Lieder von J. Eccard durch, so wird man eine Menge Querstände finden in einer Weise, wie wir sie heut zu Tage nicht mehr schreiben, wir wollen unentschieden lassen, ob trotz oder wegen unsers ausgebildetern oder auch erweiterten Sinnes für Harmonie. Im Princip müssen die Querstände als fehlerhaft gelten, als Ausnahmen sind sie nur zu gestatten, wenn der durch sie gebildete Akkord an sich durch seinen Auftritt, seine harmonische Bedeutung und durch seine rhythmische Stellung entschieden wirkt. (Siehe über den unharmonischen Querstand Harmonielehre S. 153.) Zur Würdigung der obigen Stelle (*b*) dürfte zu bemerken sein, dass der Auftritt des Dominantsept-Akkords *D* durch den Sprung des Altes entschieden genug wirken wird und dass die gerade Bewegung des Grundtons und der Septime zwischen Bass und Alt durch die Gegenbewegung des Tenors (*e d*) wohl ausgeglichen ist.

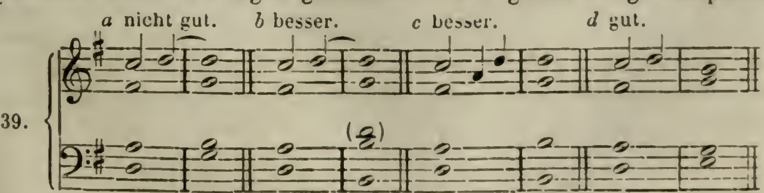
Bei *c* kommen wir zu einem nicht seltenen Fehler. Der dort auftretende Quartsext-Akkord von *fis*⁰ steht, wie so häufig, an der Stelle des Secund-Akkords, das *C* im Bass wird also die ursprüngliche Septime vertreten. Das Uebergehen aus der Septime in den Grundton (hier *c d*) ohne nachfolgende Auflösung ist stets unstatthaft, und besonders im Bass zu vermeiden.

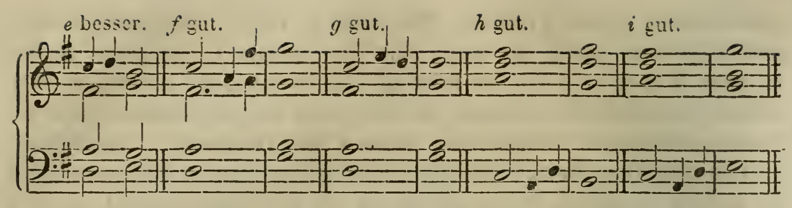
Anmerkung. Man darf sich dabei nicht auf manche, durch den Gebrauch gewissermaassen gerechtfertigte Stellen in Recitativen berufen, z. B.



Hier handelt es sich nicht um zusammenhängend fortschreitende Akkorde; das, was in der Singstimme dazwischentritt, lässt in der Folge wohl eine solche Stellung des Akkords zu.

Kann man auch, so lange der Septimenakkord in Geltung bleibt, so lange also die Stimmen liegen bleiben, aus der Septime in einen andern Akkordton übergehen (springen), auch ohne nachfolgende Auflösung, so kann ein Aufwärtsschreiten in den Grundton oder, was dasselbe ist, in die Octave des Grundtons nicht oder nur unter gewissen Beschränkungen geschehen. Wir geben einige Beispiele.

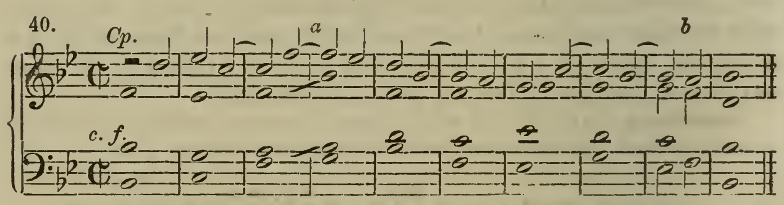




Diese Beispiele werden zur Genüge darlegen, dass es angemessener ist, zwischen Septime und Grundton, wenn dieser erreicht werden soll, einen Ton einzuschieben, wie bei *c*, *g*, *h*, *i*, oder wenn nach dem Grundton die Fortschreitung in die Terz folgt, bei *d*, wobei die Viertelbewegung geeigneter ist, als die durch halbe Noten, *e*, wodurch zugleich eine regelmässige Auflösung der Septime erfolgt.

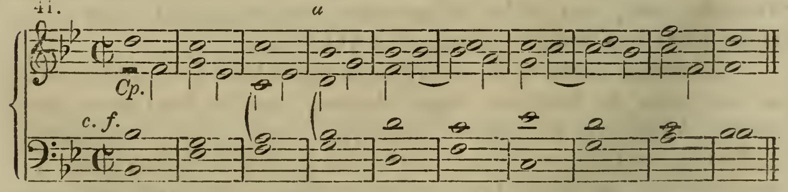
Was hier von den äussern Stimmen gesagt ist, gilt auch für die Mittelstimmen.

Der *Cantus firmus* im Tenor.



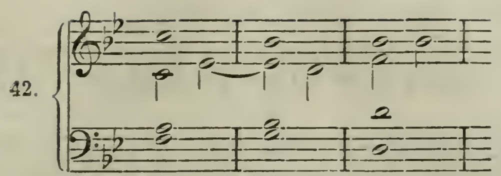
Verdeckte Octaven in den Mittelstimmen (*a*) sind fehlerhaft. Soll die obige Stelle verbessert werden, so ist der Bass anders zu führen, bei obiger Fortschreitung giebt es keinen andern Weg.

Durch die Quinte *g*—*d* im Bass und Tenor des drittletzten Taktes war der vollkommne Schluss nur durch zwei Akkorde zu bewirken, *b*.



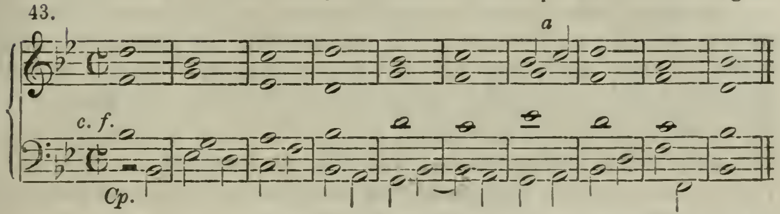
Von den Quintenfolgen (*a*) zwischen Alt und Bass auf gutem Takttheil gilt dasselbe, was bei dem Beispiel 26 über die Octavenfolgen gesagt ist. Die dazwischengeschobene Terz bildet zwar die Septime des Akkords, doch sind die Quinten schon desshalb zu tadeln, weil sie sehr leicht vermieden werden können auf diese Weise:

42.



Wir lassen noch ein Beispiel mit dem Contrapunkt im Bass folgen.

43.



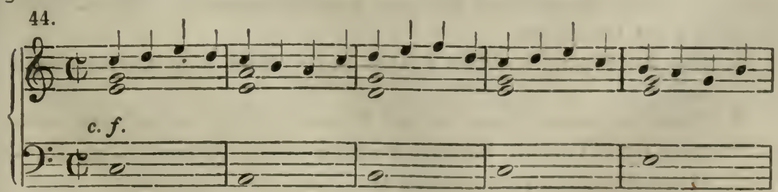
Da die Bassführung nicht selten in Sprüngen ausgeführt werden muss, so ist jede diatonische Fortschreitung als Abwechselung erwünscht, wenn sie mit so leichten Mitteln ausgeführt werden kann, wie bei *a*. Der dadurch erscheinende Akkord $a^0{}_7$ wird klar sein.

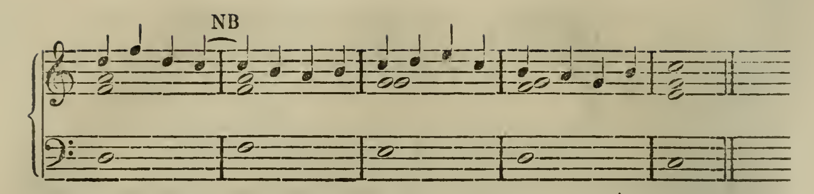
Viertes Kapitel.

Der Contrapunkt in Vierteln zu einer ganzen Note.

Durch die Bewegung in Vierteln wird eine Stimme reichere Gestaltung und mehr melodische Führung annehmen. Die sehr abgemessene Bewegung wird aber hier mehr, als anderswo, eine gute Bildung und Abwechselung verlangen. Das Verfahren der meisten Anfänger bei diesen Arbeiten, wonach sie nach einer gegebenen harmonischen Grundlage die auszuführende Stimme mit gewissen Figuren versehen und dieselben, so gut es gehen will, mit einander in Verbindung bringen, wird keinen guten Contrapunkt hervorbringen. Wenn sich auch der Ungeübte anfänglich wird helfen müssen, wie es geht, so muss er doch dahin streben, sich nach und nach von der blossen Figurenbildung zu befreien und die Arbeit als ein wohlgebildetes Ganzes zu vollenden suchen. Ein Beispiel soll dies näher erläutern. Wir legen die Arbeit Nr. 14 zum Grunde und führen sie mit Vierteln im Sopran aus und zwar zuerst in folgender Weise:

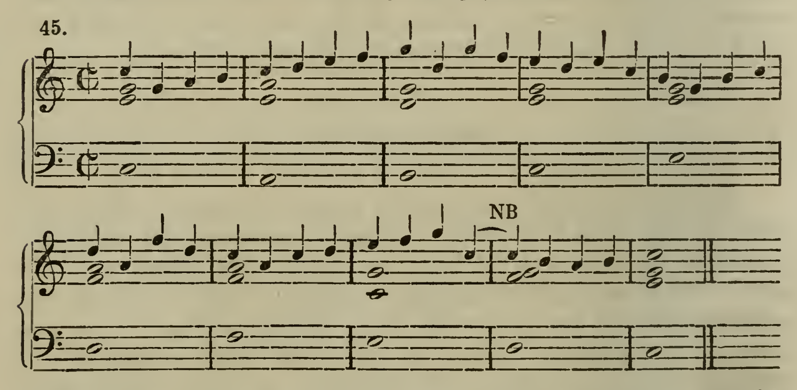
44.





In dieser Probe lässt sich kein Fehler gegen die Stimmenführung, ausser bei NB, nachweisen; die Behandlung der durchgehenden Noten ist sogar nach den strengen Regeln mancher Lehrer, wovon Seite 35 in der Anmerkung gesprochen wird (über die Stelle bei NB werden wir später sprechen), und doch ist sie höchst armselig und unbeholfen anfängerisch, weil die vorgeschriebene Note der Vorlage zu ängstlich aufgesucht und festgehalten, und weil die Bildung der Figuren zu einförmig und unfrei ist.

Dieser Arbeit stellen wir folgende gegenüber.



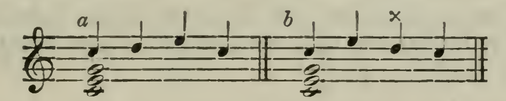
Bei aller Strenge in der Fortschreitung bewegt sich hier die Stimme frei, nicht ängstlich den ursprünglichen Anfangston im Takte aufsuchend, ja ihn auch wohl durch einen andern ersetzend, wie im 3., 4. und 8. Takte; die Figuren bringen Abwechselung und ihre Verbindung stellt ein ungestört fortschreitendes Ganzes her. Die Vergleichung beider Arbeiten wird in Etwas darlegen, was wir unter einer guten freien contrapunktischen Stimme verstehen.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen haben wir zunächst die Grundsätze und Regeln zur Bildung solcher Stimmen festzustellen. Sie sind kurz folgende:

1. Die Anfangsnote jedes Taktes muss stets eine harmonische sein.
2. Ausnahmsweise kann — zur Abwechselung — ein gut vorbereiteter Vorhalt benutzt werden, über dessen beste Einführung später zu sprechen ist.

3. Sonst können überall Durchgangs- und Wechselnoten benutzt werden, wenn sie stufenweise ein- und ausgeführt werden. Einzelne und besondere Ausnahmsfälle werden später angeführt.

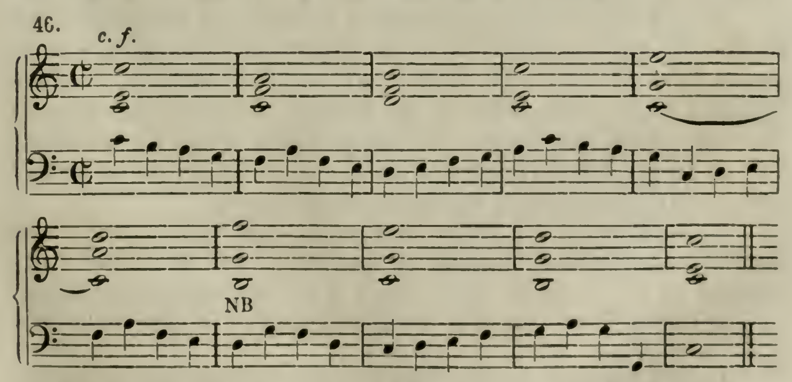
Anmerkung. Andere stellen noch die Regel auf, dass auch das dritte Viertel eine consonirende, also eine harmonische Note enthalten soll, eine Beschränkung, die schon desshalb überflüssig ist, weil jene Autoren, wie in einem neuern Buch der Art, nachträglich doch noch erklären: man kann auch auf dem dritten Viertel eine Durchgangsnote setzen, und unzweckmässig desshalb, weil sie manche sehr brauchbare Figur ausschliessen würde. So ist beispielsweise die Arbeit in Nr. 44 zum nicht geringen Theil desshalb so stümperhaft ausgefallen, weil diese Regel ängstlich beobachtet worden ist. Die Wirkung, welche die dissonirende Note auf dem dritten Takttheil hervorbringt, macht die Figur in vielen Fällen interessanter, als eine andere nach jener unnöthig beschränkenden Regel; man vergleiche *a* und *b*.



Bei dieser aufgelegten Beschränkung muss man die Liberalität bewundern, mit der die Alten sich eine Freiheit bei einer Wechselnote gestatteten (von Manchen aus Pietät gegen Fux, der zwar nicht der Erfinder, aber wohl der erste ist, welcher von der Sache handelt, die Fuxische Wechselnote genannt). Ueber das Wesen derselben wird an Ort und Stelle zu sprechen sein.

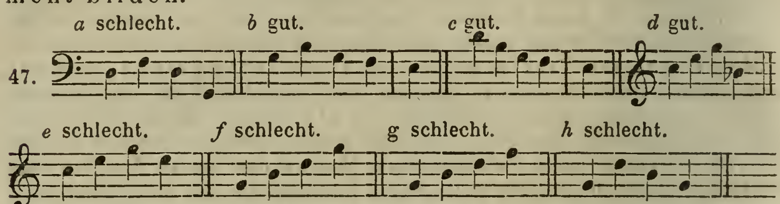
Wir gehen nun zur Darstellung einiger Beispiele, um die obigen Regeln zu erproben und über etwaige Ausnahmen Erklärungen zu geben.

Wie der Sopran hinreichend Raum zu freier Bewegung hat, so hat es auch der Bass; es soll hier ein Beispiel folgen.

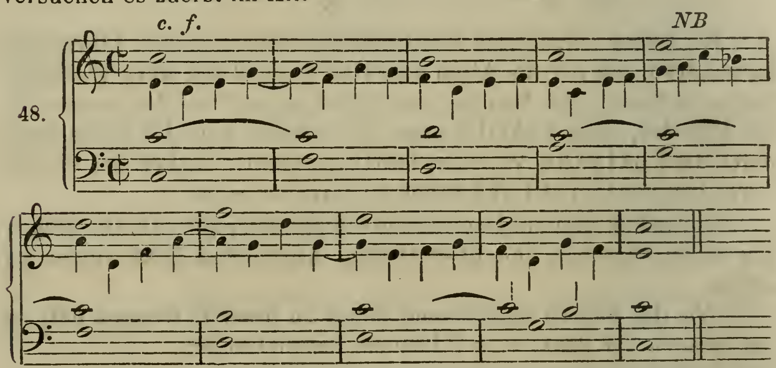


Figuren der Art, wie bei NB, sind nie gut; besser sind sie, wenn die Septime an letzter Stelle kommt, Nr. 47 *b*, *c*, *d*.

Ueberhaupt hat man sich vor den Figuren, die einen gebrochenen Akkord bilden, zu hüten; sie sind nur selten, zur Abwechselung, zu verwenden. Siehe Nr. 47 *e*, *f*, *g*, *h*. Eine gute contrapunktische Bildung wird mehr diatonische Fortschreitungen enthalten, die überhaupt das melodische Element bilden.



Die Bewegung der Mittelstimmen in Vierteln bietet nicht so viel Raum, und doch lässt sich bei einer guten Bassführung und günstigen Akkordstellung ein fliessender Gesang herstellen. Wir versuchen es zuerst im Alt.

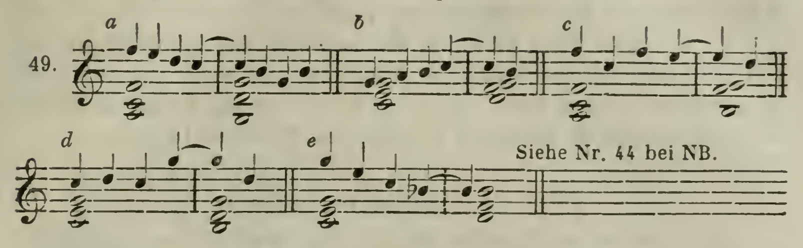


Bei NB ist die Durchgangsnote *a* sprungweise fortgeführt. Es ist dies ein Ausnahmefall, der unter günstigem Verhältnisse immer gut zu benützen sein wird, und er erklärt sich einfach so, dass die Richtung *g a b*, also direct in die Septime, dadurch unterbrochen ist, dass vorher die Octave (*c*) eingeschoben wird. Es hat dieser Fall im umgekehrten Verhältniss Aehnlichkeit mit der später zu besprechenden sogenannten Fuxischen Wechselnote.

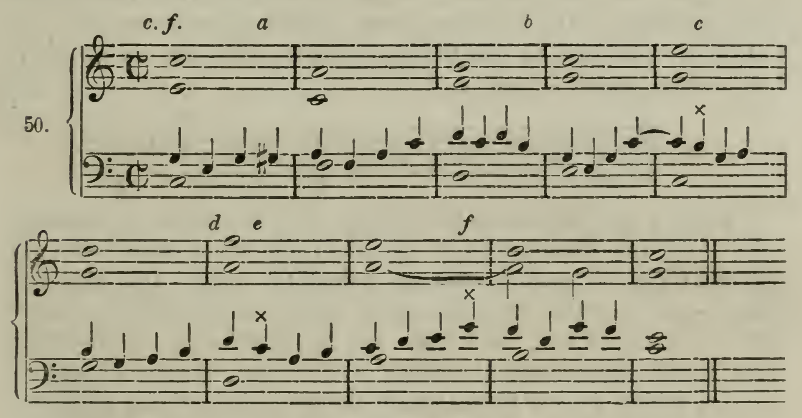
Die Einführung der Vorbereitungsnote zum Vorhalt suche man möglichst durch einen Sprung zu bewirken, wie im 1. Takte das Beispiel 48 (*e g*), ebenso im 6. Takte (*f a*); diatonische Fortschreitungen sind hier nicht günstig, am ungeeignetsten ist dazu die durchgehende Septime. Siehe Nr. 49 *a*, *b*, *c*.

Andere Bindungen sind hier weniger geeignet als bei halben Noten; sollen sie gelten, so wird ihre Einführung ebenfalls durch einen Sprung geschehen müssen, Nr. 49 *d*. Die Septime aber durch

Bindung (auch ohne Vorhalt) liegen zu lassen, ist stets unstatthaft. Nr. 49 *e*. So ist die Stelle bei NB im Beispiel 44 fehlerhaft und schlecht.



Um noch auf einige besondere Erscheinungen und häufig vorkommende Fehler aufmerksam zu machen, folgt hier ein Beispiel des Contrapunkts im Tenor.



Zu *a*. Chromatische Durchgänge wurden früher verboten, und in der That sind sie, zu häufig angebracht, nicht geeignet, einen gesunden und sichern Stimmengang zu befördern. Der obige, als der erste in unsern Beispielen, ist an dieser Stelle unschädlich.

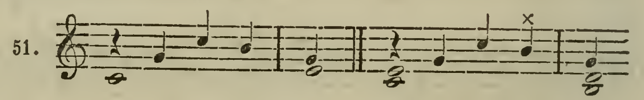
Zu *b* und *d*. An beiden Stellen findet sich ein Terzenschritt über den Taktstrich, über welchen zu sprechen ist. Ein flüchtiger Ueberblick über unsere vorstehenden Beispiele wird zeigen, dass der Zusammenhang, der melodische Fluss der Stimmenbewegung in Vierteln besonders darauf beruht, dass bei dem Akkordwechsel, über den Taktstrich die enge diatonische Fortschreitung erhalten ist. Ist nun auch ein Sprung an dieser Stelle nicht auszuschliessen, so sind doch dabei, besonders in Betreff des Terzenschrittes, die Umstände zu berücksichtigen, unter welchen ein solcher erscheint. Geht eine diatonische Fortschreitung vorher, wie bei *d*, so ist der Terzenschritt falsch, weil er den melodischen Gang zerreisst (man kann dies in allen Fällen beobachten); geht aber schon ein Sprung

voraus, wie bei *b*, so ist auch ein zweiter Sprung gerechtfertigt. Dass die Stelle bei *b* nicht vorzüglich ist, liegt in dem ganzen Gang, *d h g e*, nicht in dem Terzenschritt allein.

Zu *c* und *e*. Hier kommen wir zu einer viel gebrauchten und viel besprochenen melodischen Wendung, die auch von uns nicht übergangen werden darf. Diese „Licenz" ist die früher erwähnte und von Einigen so genannte Fuxische Wechselnote.

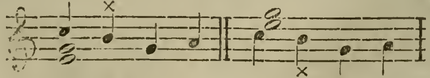
Ueber die Fuxische Wechselnote.

Bei dem schwankenden Begriff der Wechselnote in früherer Zeit darf man sich nicht wundern, wenn wir nach genauer Untersuchung diese Note gar nicht als Wechselnote, sondern als eine in ihrer Fortschreitung unterbrochene Durchgangsnote erkennen. Die Unterbrechung geschieht entweder von der 2. zur 3., wie oben an den Stellen *c* und *e*, oder von der 4. zur 1. Note des folgenden Taktes, z. B.

51. 
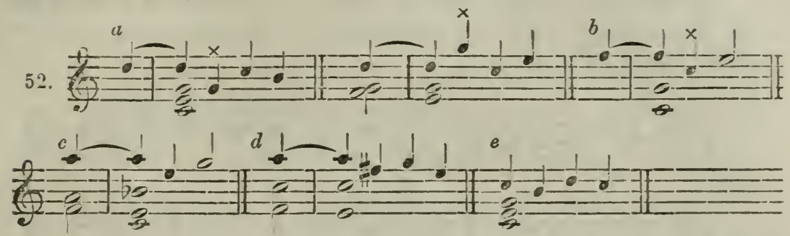
Beide Arten unterscheiden sich in ihrer Bedeutung so wesentlich, dass von Gleichartigkeit gar nicht die Rede sein kann, so sehr sie sogar in neuern Büchern behauptet wird. Die alte Methode fasste derartige Erscheinungen immer nur als einfache Intervall-Verhältnisse auf, und kam bei der Erklärung derselben auf einen ziemlich mechanischen Weg. Versuchen wir die Bedeutung und den Werth solcher Eigenthümlichkeiten nicht auf das blosse Intervall, sondern auf die ganze harmonische Grundlage zurückzuführen, so zeigt sich Nr. 50 *c* als ein *C*-Dreiklang, bei welchem eine Stimme (hier der Tenor) von der Octave aus vermittelst der durchgehenden Septime stufenweise abwärts zu schreiten hat, diesen Gang aber unterbricht und zuvor die harmonische Quinte des Akkords einschiebt, hiermit aber zugleich — wenn man sich so ausdrücken darf — eine graziöse Schwenkung ausführt, um wieder aufwärts zu schreiten.

Anmerkung. Es muss dabei aufmerksam gemacht werden, dass durch die Stellung des Akkords diese ursprüngliche Septime auch zuweilen sich äusserlich als ein anderes Intervall zeigt, z. B. als Quinte, Quarte:



In gleicher Weise geschieht es in Nr. 50 *e*, mit dem *D-moll*-Dreiklang, welche Stelle milder klingt, als die erste, weil es sich hier um die kleine Septime handelt.

Man sieht, dass diese Unterbrechung einer regelmässigen Fortschreitung — *mutatis mutandis* — auf gleiche Weise herbeigeführt ist, wie die bereits im Lehrbuch der Harm. S. 106 f. angeführte Unterbrechung der Auflösung eines Vorhalts. Auch hierbei ist die Quinte des Akkords als Zwischenton wieder geeigneter (*a*) als Grundton und Terz *b c*.



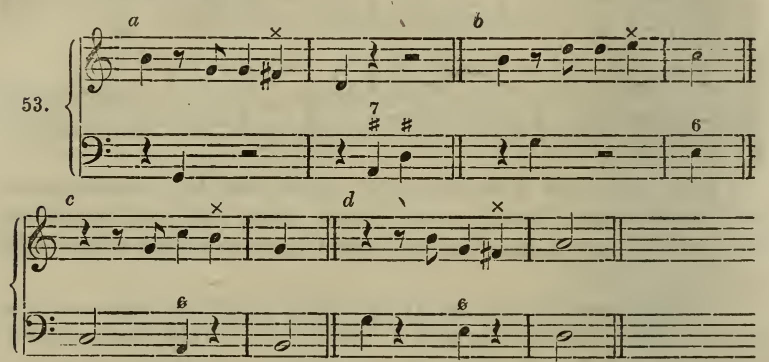
Dass zu dieser Unterbrechung auch eine frei anschlagende Wechselnote unter Verhältnissen dienen kann, die, weil sie unterhalb steht, einen halben Ton mit dem folgenden bilden muss, zeigt das Beispiel 52 *d*.

Wir kommen nun zu dem zweiten Fall, zu der oben fälschlich so genannten Wechselnote auf dem 4. Viertel, die mit der ersten gleichbedeutend gehalten wurde, aber von ihr wesentlich verschieden ist, wie sich zeigen wird. Technisch, nach dem Intervall-Verhältnisse betrachtet, ist es freilich, wie oben, eine Septime, die, anstatt fortzuschreiten, einen Terzensprung macht, aber mit dem bedeutenden Unterschiede, dass diese nothwendige Fortschreitung nachträglich hier gar nicht erfolgt oder erfolgen muss, wie es dort geschieht. Dort steht also, nehmen wir den besondern Fall 50 *c*, das durchgehende *h* mit dem später folgenden *a* in genauester Verbindung, hier (siehe Beispiel 51) aber das *h* mit dem nachfolgenden *g* in engster Beziehung. Ist dies aber, wie kaum zu widerlegen sein dürfte, der Fall, so stellt sich ein akkordisches Verhältniss zwischen beiden Tönen heraus, und es ist das *h* nichts Anderes, als eine Vorausnahme zum nächstfolgenden Akkord, was nach unserer Ansicht einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Arten von Unterbrechungen darlegt.

Die Anwendung, welche man früher, zu Zeiten Palestrina's und Anderer, von diesen Abbrechungen letzter Art machte, ist eine unserm Stile so fremde, dass man sie kaum, und nur mit besonderer Behutsamkeit zur Nachahmung empfehlen kann, so wenig als man sie dort als eine charakteristische Eigenthümlichkeit vermissen könnte. Dabei ist freilich nicht zu denken, dass sie als Regel häufig vorkomme; man kann viele Tonstücke jener Zeit durchsehen, ohne ein einziges Mal ihre Anwendung zu finden, so dass solche

Stellen immer nur als Ausnahmen gelten können. In welchem Sinne und mit welcher Anschauung die Alten diese Eigenthümlichkeit einführten, ist freilich von Zeitgenossen nicht erklärt, wenigstens ist mir nicht bekannt, dass vor Fux dieser besondere Fall ausführlich behandelt worden ist.

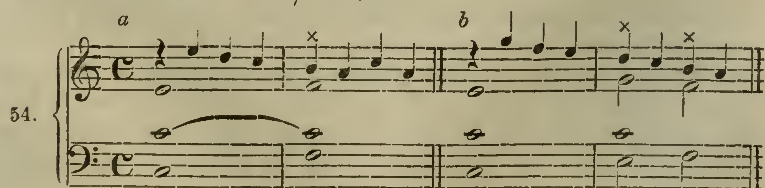
Der beinahe einzige Fall, wo auch in der neuern Musik diese Note angewendet wird, ist im Recitativ. Folgende und ähnliche Stellen finden sich oft.

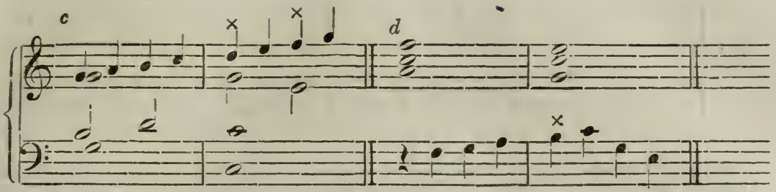


Wenn diese Note sich auch selten als Septime, wie bei *a*, zeigt, sondern mehr in ähnlicher Weise, wie bei *c*, so ist die Charakter-Aehnlichkeit mit *b* und *d*, die nichts Anderes sind als Vorausnahmen, doch unverkennbar.

Es ist Nr. 52 *e* noch eine Verwendung der Wechselnote gegeben, die allerdings mit dem Vorhergehenden nur in entfernter Verwandtschaft steht. Man kann nämlich die Wechselnoten zu einem Akkordton unterhalb und oberhalb hintereinander gebrauchen, um in denselben Ton zurückzukehren. Wenn auch gegen diese Art der Bewegung nicht viel einzuwenden ist, so ist doch ihre häufige Anwendung, als eine sehr wohlfeil zu erreichende Verzierungsfigur nicht zu empfehlen.

Noch haben wir einen Ausnahmefall zu erwähnen. Die Seite 34 gegebene erste Regel, wonach jeder Takt mit einer harmonischen Note beginnen soll, kann auch in solchen Fällen eine Ausnahme gestatten, wenn ein diatonischer Gang in derselben Richtung nicht unterbrochen werden soll, z. B.

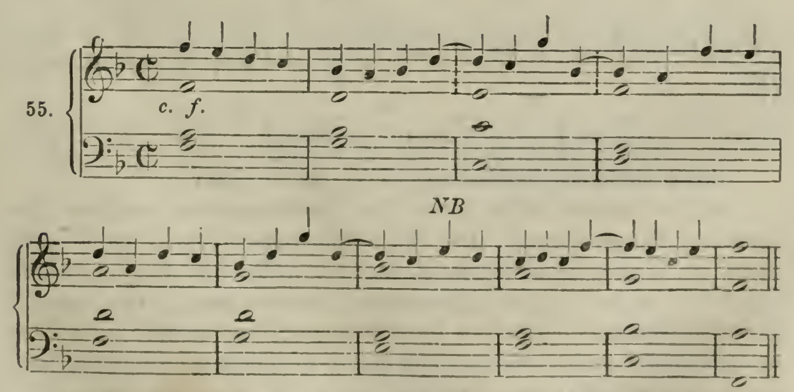




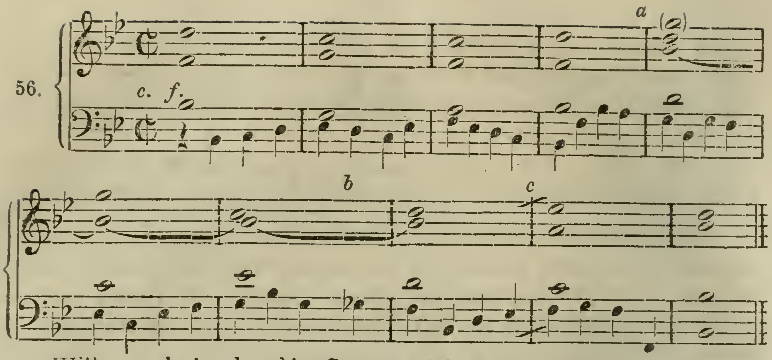
Die besondere „Anmuth", welche dieser Note von Manchem zugeschrieben wird, beruht auf der engsten Verwandtschaft mit dem Vorhalt. Jede Wechselnote auf gutem Taktheil ist nichts Anderes als ein frei eingeführter Vorhalt; daher ist sie auch wie dieser an eine bestimmte Fortschreitung, gewissermaassen Auflösung, gebunden. Wie nun jeder echte Vorhalt von oben nach unten gebildet ist (vergl. Harmonielehre S. 103), so ist auch bei diesen Wechselnoten diese Richtung allein befriedigend, Nr. 54 *a*, *b*, während die Richtung nach oben selten gut zu nennen ist (*c*). Aber auch hier trifft genau zu, was über die Vorhalte von unten nach oben früher erwähnt wurde, dass sie nur bei der halben Stufe erträglich zu nennen und daher so am besten zu gebrauchen sind (*d*).

Es wird beim Studium des Contrapunkts in diesen vorbereitenden Arbeiten nicht zweckmässig sein, von diesen Freiheiten und Ausnahmen viel oder überhaupt Gebrauch zu machen, wenn man einen reinen und sichern Stil erlangen will; wir rathen daher, diese und andere Eigenthümlichkeiten zunächst ganz bei Seite zu lassen, sich an das Einfache, Regelrechte zu halten; weitere Ausbildung bringt für Anwendungen von Ausnahmen später grössere Sicherheit und reiferes Urtheil.

Einige Beispiele mit dem bisherigen *Cantus firmus* in den Mittelstimmen sollen hier noch folgen.

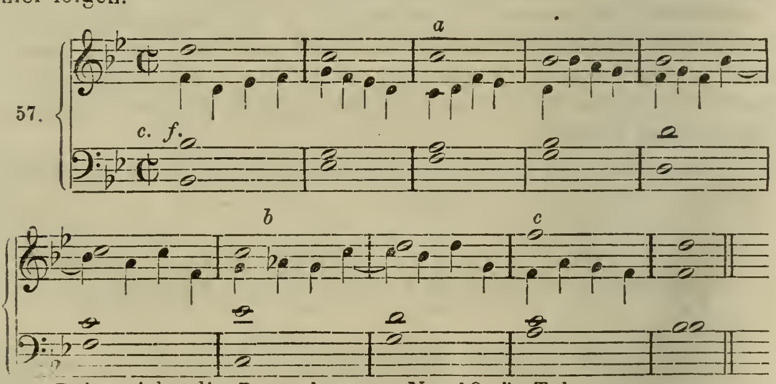


Die Verdoppelung des Leittons bei NB ist bei der Wendung der Figur vollkommen gerechtfertigt.



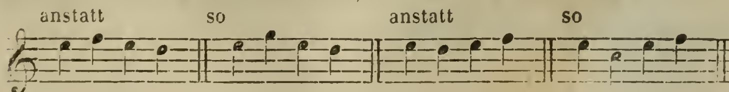
Will man bei *a* das *d* im Sopran nicht liegen lassen, so kann man *g* dafür setzen. Alt und Sopran machen dann einen weiten Sprung, der durch die Gegenbewegung des Basses ausgeglichen ist. Bei *b* ist *ges* kein chromatischer Durchgang, es bildet den Septimenakkord der 2. Stufe in Moll, — also genau bezeichnet B: II^{0}_{7} b: II_{7}. Die sehr zu tadelnden Septimenparallelen bei *c* sind durch das Auftreten des Grundtons mit der Septime in gerader Bewegung entstanden. S. Harml. S. 144 ff. Der Uebelstand konnte durch die Gegenbewegung des Soprans und Alts gegen den Bass (zu *a* und *f*) vermieden werden.

Von dem Contrapunkt in den Mittelstimmen soll noch ein Beispiel hier folgen.



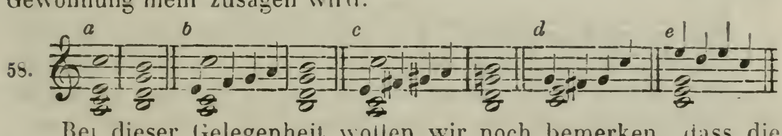
Bei *a* siehe die Bemerkung zu Nr. 48, 5. Takt.

Bei *b* unserer Arbeit giebt die Wechselnote *as* zu einer Bemerkung Veranlassung. Die Harmonie dieses Taktes ist *C-moll*, nicht als Tonart, sondern als 2. Stufe von *B-dur*, folglich würde diese Wechselnote streng genommen *a* sein müssen. Die von uns gewählte Wechselnote *as* ist in gewissem Sinne modern, die Alten schrieben sie nicht; sie nahmen dafür in solchen Fällen die harmonische Terz oben oder unten,



und es ist nicht zu leugnen, dass sie so besser thaten. Heut zu Tage dürfen wir diese Wechselnote nicht ganz verschmähen und wenn sie da und dort an passender Stelle angebracht werden kann, ist nichts dagegen zu sagen. Nur wird es unserm harmonischen Sinn zusagen, wenn gewisse Figuren so gebildet werden, dass die Harmonie im Bereich des Taktes (gleichsam *inter privatos parietes*) gewissermaassen als tonischer Dreiklang gilt. In diesem Gefühl ist das *as* aus *C–moll* angebracht. Aehnliches kann man bei andern Gelegenheiten beobachten. Nehmen wir an, die Harmoniefolge 58 *a* (einerlei, ob aus *C–dur* oder aus *G–dur* genommen) würde im Alt so ausgeführt wie bei *b*, ganz nach altem Muster, wie sie selbst in neuern Lehrbüchern hingestellt ist, so wird unserm Sinne eine solche aus der Haupttonart genommene diatonische Folge hier hart und fremd erscheinen, während die Folge bei *c* unserer harmonischen Gewöhnung mehr zusagen wird.

58.



Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch bemerken, dass die Wechselnote unterhalb oft eine chromatische Erhöhung fordert, besonders bei der Quinte, während die Terz auch den diatonischen Ton verträgt. Siehe 58 *d e*. Dabei ist auf eine Eigenthümlichkeit S. Bachs hinzuweisen, welcher diese Wechselnote bei dem Grundton, besonders in den Cadenzen, immer diatonisch bildete, z. B.



Bei *c* des Beispiels 57 gestattet die ungünstige Lage des Alts nur nothgedrungen eine Bewegung. Dies wird mehr oder weniger immer da der Fall sein, wo die Grundstellung der Harmonien ein Liegenbleiben des Tones erfordert.

Fünftes Kapitel.

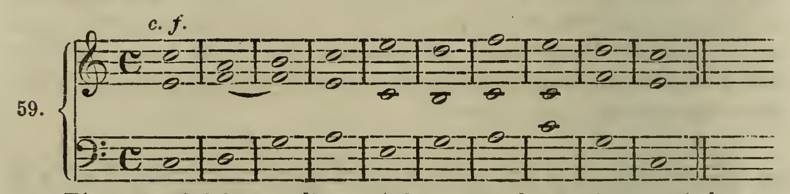
Der dreistimmige Satz zu contrapunktischen Uebungen.

Nachdem wir das Wesentlichste der Technik der metrisch-verschiedenen contrapunktischen Stimmenbewegung beim vierstimmigen Satz kennen gelernt haben, wird hier nur das dem dreistimmigen Satz Eigenthümliche hinzuzufügen sein.

Der dreistimmige Satz, obwohl er nicht überall die Harmonien vollständig erscheinen lässt, muss doch so gearbeitet sein, dass er nichts vermissen lässt, was zur Erkennung und Auffassung der Harmonien nothwendig ist. Dies ist bei dem ungleichen Contrapunkt

leichter zu erreichen, als bei dem gleichen. Da bei dem letztern die Nothwendigkeit der Stimmenschritte oft eine Unvollständigkeit der Harmonien zur Folge hat, so muss auf die Wahl der Akkorde und ihre gute und natürliche Verbindung grosse Sorgfalt verwendet werden. Dazu erhält die mittlere Stimme in der Regel einen weitern Raum für ihre Bewegung, der manche günstige Führung gestattet.

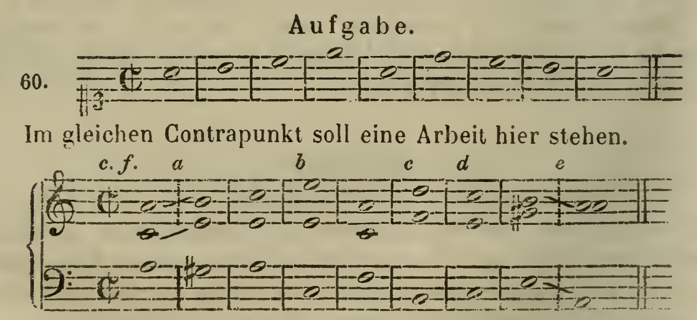
Welche Stellung der dreistimmige Satz zum vierstimmigen einnimmt, soll an einem Beispiel gezeigt werden. Wir wählen dazu Nr. 10 und bilden daraus einen dreistimmigen Satz mit Beibehaltung der Harmonien.



Eine Vergleichung dieser Arbeit mit der frühern wird zwar die Vollstimmigkeit, aber nichts Wesentliches vermissen lassen. Es liegt in der Sache selbst, dass unter diesen Umständen die zweite Stimme von der ersten sich oft weiter entfernen muss, als die früher angegebene Regel gestattet.

Ohne diese Vergleichung weiter zu verfolgen, sollen andere Beispiele das Besondere des dreistimmigen Satzes anschaulich machen, wozu wir, der Abwechselung wegen, einen neuen *Cantus firmus* wählen und zwar in *Moll*, welches bisher nicht berücksichtigt wurde.

Aufgabe.



Im gleichen Contrapunkt soll eine Arbeit hier stehen.

Verdeckte Quinten der Art, wie bei *a*, welche in ältern Büchern, besonders bei Benutzung der alten Kirchentonarten, als verboten galten, sind für unser heutiges System unbedenklich, eben so wie im dreistimmigen Satz verdeckte Octaven, wie bei *e*, durchaus fehlerlos sind.

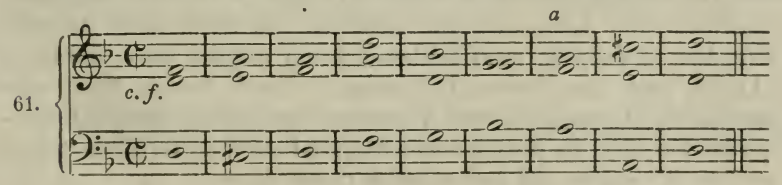
Bei *b* zeigt sich der Akkord *c e*, als Folge von *a-c-e*, als nichts Anderes, wie Sextakkord, dessen Grundton *a* nothgedrungen weggelassen ist, den aber das Ohr aus dem vorhergehenden Akkord noch vernimmt und festhält.

Die Benutzung des verminderten Dreiklangs bei *c*, der früher nur, und zwar sehr oft als Sextakkord zur Verwendung kam, kann dreistimmig recht gut in der Grundlage gebraucht werden; nur tritt er im obigen Beispiel etwas gespreizt auf; im vierstimmigen Satze ist er kaum und nur bei sehr günstiger Stimmenführung zu verwenden.

Der Akkord bei *d* ist etwas zweifelhafter Natur; er kann zunächst ein *C*-Dreiklang sein, wodurch der nächstfolgende Akkord in etwas querständiger Art erscheint, wegen der Folge *g*, *gis*, oder ein *A-moll*-Dreiklang mit ausgelassenem Grundton, wofür aber die verdoppelte Terz keinen Ersatz giebt. Hier, im gleichen Contrapunkt, lässt sich nichts Bestimmteres schaffen.

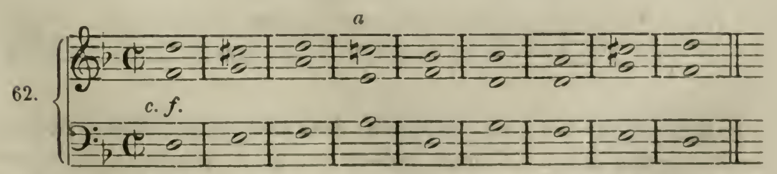
Die Cadenzbildung der dreistimmigen Sätze wird, wie bei *e*, meistens in den Einklang mit der Octave führen. Da dies Anfängern sehr oft nicht vollkommen genug erscheint, so ist darauf hinzuweisen, dass jede gekünstelte Führung, um für die Mittelstimme die Terz zu gewinnen, durchaus verwerflich ist und dass ein verdreifachter Grundton an dieser Stelle ganz vollkommen den Akkord repräsentirt.

Der *Cantus firmus* im Alt erscheint geeigneter in *D-moll.*



Ueber diese Ausführung ist nur bei *a* zu bemerken, dass, wenn auch das Hauptelement desselben, die Quarte, fehlt, diese Akkordstellung den Quartsextakkord desshalb darstellt, weil im vorhergehenden Akkord das *d* enthalten ist, welches als Verbindungsglied dient.

Der *Cantus firmus* im Bass.

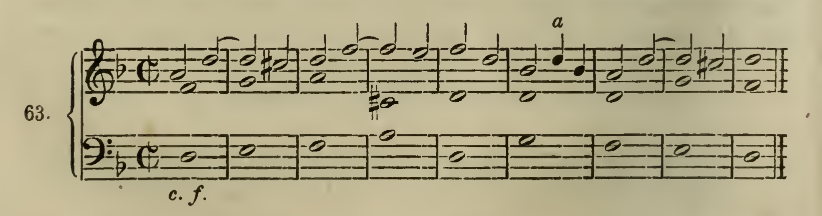


Zu *a*. Die äolische Tonart, aus welcher unsere Molltonart entstanden ist, kannte auf der siebenten Tonstufe keine Erhöhung,

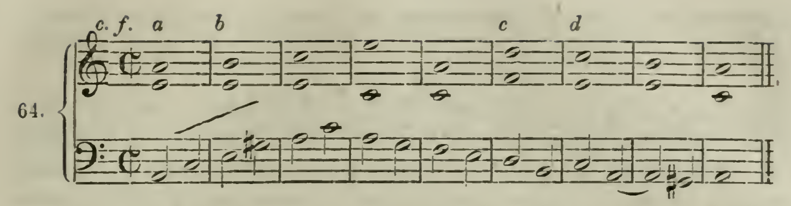
wie sie für unsern Gebrauch der Harmonien so häufig nothwendig wird, nur bei den Cadenzbildungen musste sie vorgenommen werden. Daher stammt auch die bei Moll noch gebräuchliche Vorzeichnung, die keine Erhöhung der siebenten Stufe andeutet. So viel nun die moderne Harmonik diese Erhöhung verlangt, so giebt es doch Fälle, wo sie wegfallen kann oder auch muss. Die dritte Stufe, welche nach unserm System einen übermässigen Dreiklang giebt, kann durch Weglassung der Erhöhung sehr gut auch ein Durdreiklang werden, also in der Tonart *D-moll* statt *F a cis*, *F a c*, und muss es sogar werden, wenn der Ton *c* stufenweise abwärts führt. Gleicher Weise kann in demselben Falle der Dominant-Dreiklang *A cis e* als *A c e* erscheinen, besonders bei der diatonischen Fortschreitung *d c b*. Unsere harmonischen Gewöhnungen, die unser Ohr für manche spröde und harte Fortschreitung nicht mehr so empfindlich sein lassen, lassen uns aber in vielen dieser Fälle auch die Fortschreitung *d cis b* ganz natürlich erscheinen, die nur an obiger Stelle und überhaupt bei den contrapunktischen Uebungen nicht am Platze ist. Vergl. Harmonielehre S. 30.

Den Dreiklang der siebenten Tonstufe aber ohne Erhöhung zu bilden, also in *D-moll* statt *cis*, *e*, *g* — *C*, *e*, *g*, wie es die alte Lehre in vielen dieser Fälle vorschreibt, bringt für unser Gefühl etwas so Fremdartiges, Ungefüges hervor, dass es nicht selten geneigt ist, eine Akkordbildung für einen Fehler zu halten, welche es nach ältern Principien und Auffassung gar nicht ist. Es wäre dabei zu entscheiden, ob es zweckmässig oder auch nur möglich wäre, derartige Akkorde nach ihrer frühern Bedeutung in unsere heutige Musik aufzunehmen. Unser modernes Tonsystem hat seine eigenen Consequenzen in sich, die Resultate der frühern Lehre in ältern Tonstücken sind als ihr eigene und nothwendige zu schätzen.

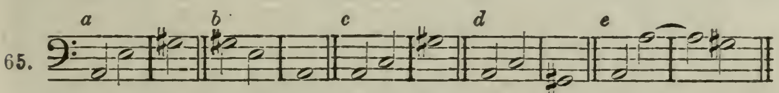
Von der Bewegung in halben Noten folgen hier einige Beispiele.



Hier ist nur bei *a* zu erwähnen, dass auch an geeigneten Stellen die Bewegung durch 2 Viertel, jedoch nur im 2. Takttheile, erhalten werden kann; doch muss man sich dieser Aushilfe nicht zu oft bedienen.



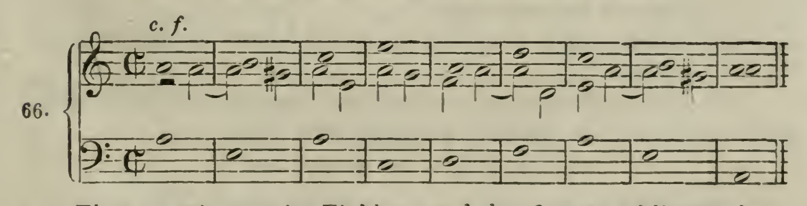
Bei *a* und *b* zeigen sich am Anfang des Taktes leere Quinten. Kann man auch beim Anfang die leere Quinte anwenden, so darf es in der Folge nur im 2. Takttheil geschehen, nicht im ersten. Ausserdem enthält die Stelle eine schlechte Bassführung, *a*, *c*, *e*, *gis*. Diese Fortschreitung durch einen ganzen Septimen-Akkord ist unmelodisch und desshalb zu vermeiden. Noch mehr tritt das Unmelodische einer solchen Führung zu Tage, wenn es vermittelst dreier Töne geschieht, z. B.



Durch Gegenbewegung lassen sich solche Schritte oft verbessern, wie bei *d*, die obige Stelle aber durch einen Anfang wie bei *e*.

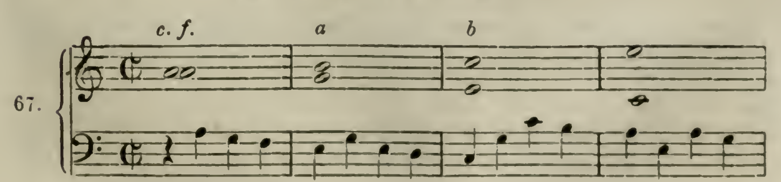
Bei *c* und *d* im Beispiel Nr. 64 zeigt sich die schon früher erwähnte fehlerhafte Octavenfortschreitung auf dem 1. Takttheil zwischen Sopran und Bass. Die nachschlagenden Quinten zwischen Alt und Bass würden unbedenklich sein.

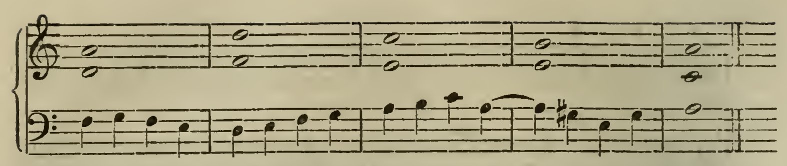
Ein Beispiel mit der Bewegung im Alt ist folgendes:



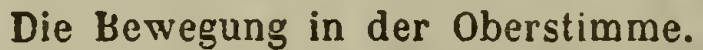
Eben so wie man im Einklang und der Octave schliessen kann so kann man auch beginnen. Sonst ist über dieses Beispiel nichts zu bemerken.

Der Contrapunkt in Vierteln.

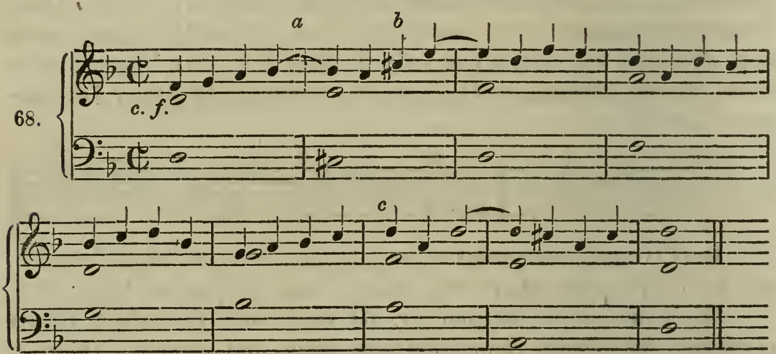




Bei *a* und *b* muss auf die Bemerkung *a* zum Beispiel Nr. 62 verwiesen werden. Unsern harmonischen Gewöhnungen zufolge hören wir hier eher eine Modulation nach *C-dur* in dieser Stelle, als die äolische Tonart.



Die Bewegung in der Oberstimme.

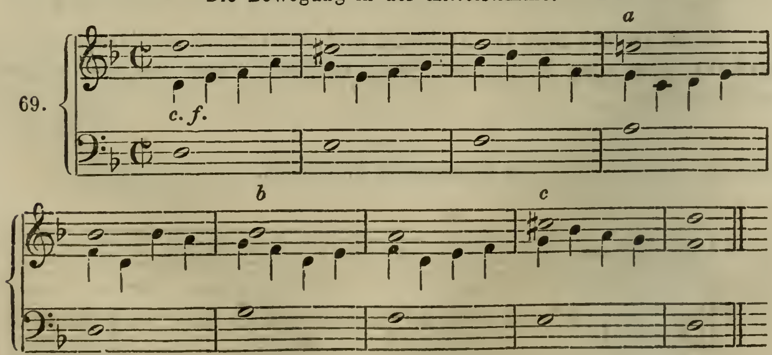


Die Bindung bei *a* ist nicht vorzüglich, weil sie nicht gut vorbereitet ist. Das *b* des ersten Akkords tritt diatonisch auf und nicht sprungweise, ist auch der eigentlichen Harmonie *D-moll* fremd, wenn es auch als Consonanz gilt.

Die Verdoppelung des Leittons *cis* bei *b* kann in der Mitte der Figur stattfinden.

Bei *c* ist die Bewegung unterbrochen, was bei der Vorbereitung eines nachfolgenden Vorhalts gut geschehen kann.

Die Bewegung in der Mittelstimme.

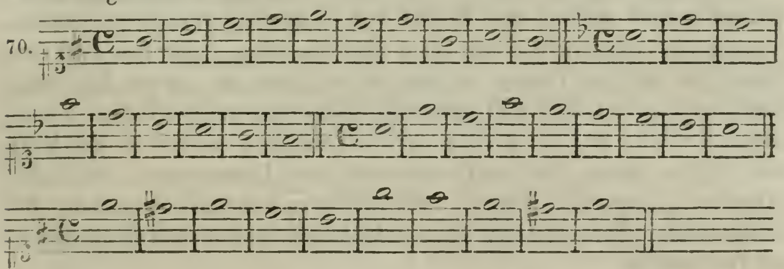


Bei *a* muss auf die Bemerkung Nr. 62, Seite 45 f. verwiesen werden.

Bei *b* siehe Seite 38 über die Fuxische Wechselnote.

Die Anwendung einer so gestellten Figur, wie bei *c*, wird man in ältern Lehrbüchern wohl nicht finden, ich wüsste aber keinen Grund, warum man etwas so Natürliches und Fügsames nicht gebrauchen sollte.

Die fleissige Uebung im dreistimmigen Satze ist nicht genug zu empfehlen und es sollen, ausser den früher gestellten Aufgaben, noch einige hier stehen.



Diese im Sopran gestellten Aufgaben sind eben so in den übrigen Stimmen, in entsprechende Tonarten transponirt, zu bearbeiten.

Sechstes Kapitel.

Der zweistimmige Contrapunkt.

Wir kommen hier zu der ursprünglichen Compositionsart, welche zunächst Veranlassung zu der Benennung ,,Contrapunkt'' gab. Wie bereits in der Einleitung erklärt wurde, bildete die Hinzufügung einer zweiten Stimme zu einer bereits vorhandenen Melodie oder einem Gesange den Anfang einer künstlerisch-musikalischen Bearbeitung.

Wenn wir, entgegengesetzt dem bisher meistens befolgten Verfahren, den Contrapunkt aus dem zweistimmigen Satze zu entwickeln, in dieser Art der Uebungen eine andere Ordnung wählen, so geschieht es aus den früher (S. 15) angeführten Gründen. Später, wenn die akkordliche Bedeutung des einfachsten Satzes aus dem vollstimmigen richtig erkannt und geübt, die Beziehung zu einander klar ist, werden wir Veranlassung finden, davon abzugehen.

Anmerkung. Dass wir wiederholt auf die Verschiedenheit unserer Methode mit der ältern zurückkommen, geschieht desshalb, um Missverständnissen zu begegnen, und unsere Gründe immer klarer darzulegen. Man betrachte die Beispiele des zweistimmigen, selbst des dreistimmigen Contrapunkts in ältern Lehrbüchern. Man findet da eine Sammlung von Intervallen, nach ge-

wissen vorgeschriebenen Regeln verbunden. Da findet man Terzen, Sexten, leere Quinten und Octaven unter einander, ohne dass überall die harmonische Bedeutung klar wird, nicht zu erwähnen, dass diese Intervalle einer inneren logischen Nothwendigkeit, wie sie sich in richtig fortschreitenden Akkorden zeigt, in vielen Fällen entbehren. Dass eine solche Arbeit bei dem Mangel einer sichern Grundlage eine nur allzu mechanische sein muss, ist leicht zu erkennen, und weil sie unserm harmonischen Denken weder durch Vollständigkeit noch durch Fortschreitung vollkommen entsprechen kann, so kehren wir die Methode um und begründen und entwickeln den zweistimmigen Satz aus dem vierstimmigen.

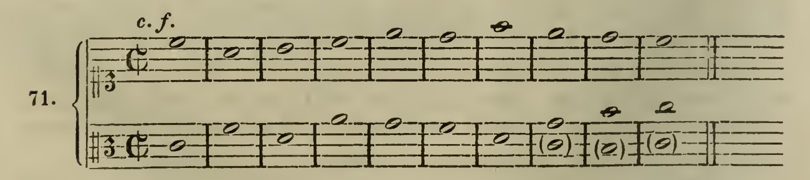
Hier treten uns, anstatt Akkorde, nur Intervalle entgegen, die jedoch immer wieder den Begriff von Akkorden enthalten müssen. Terzen und Sexten repräsentiren den Dreiklang, Quinten und Octaven, so wie die Primen werden selten dazu zu verwenden sein: jene, weil sie zu hohl und leer sind, diese nur an besonders geeigneten Stellen, wie am Anfang und am Schluss, selten in der Mitte des Stücks. Beim gleichen Contrapunkt sind Dissonanzen: Secunden (Quarten), Septimen (Nonen) sehr selten zu gebrauchen und nur bei vollkommner Vorbereitung, öfter jedoch beim ungleichen Contrapunkt zu verwenden.

Zur Bearbeitung eines zweistimmigen Satzes stellen wir folgende einfache Regeln auf:

1. Die Intervalle sind so zu wählen und zu stellen, dass sich die Harmonie leicht erkennen und empfinden lässt;
2. verdeckte Quinten und Octaven sind hierbei gänzlich zu vermeiden.

Das Verbot der verdeckten Quinten und Octaven muss im zweistimmigen Satze am strengsten beobachtet werden, weil alle Verhältnisse der Stimmenfortschreitung offen liegen und keine andere Stimme da ist, welche gewisse Uebelstände ausgleicht und verdeckt.

Wie der zweistimmige Satz sich zum vierstimmigen verhält, soll an dem frühern Beispiel Nr. 11 gezeigt werden, welches auf diese Weise auszuführen wäre:

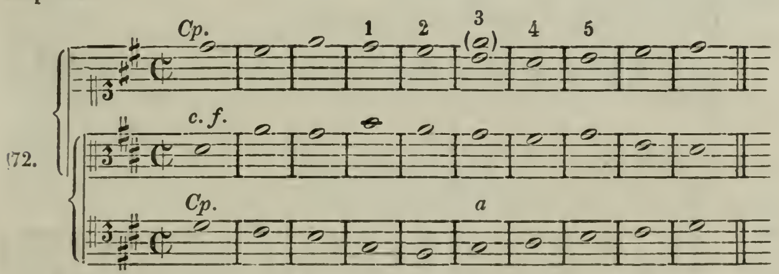


Man wird sehen, dass hier die ursprüngliche Bassführung in Nr. 11 ausreichend ist, um die Akkorde zu bestimmen; nur am Schluss sind einige Aenderungen angebracht.

Aus obiger Arbeit ergeben sich noch folgende Vorschriften:

1. Der Anfang und das Ende bildet die Octave oder der Einklang. Der Contrapunkt der obern Stimme kann zum Anfang auch die Terz oder Quinte erhalten.
2. Terzen und Sexten geben den Akkord am deutlichsten; Quinten und Octaven sind möglichst zu vermeiden.
3. Parallele Terzen- und Sextenfortschreitungen dürfen nicht zu viel in derselben Richtung folgen, man muss suchen, nach drei parallelen Fortschreitungen die Richtung wieder zu ändern.
4. Die vollkommene Schlussbildung ist die von der Terz (Decime) oder Sexte zum Einklang oder zur Octave.

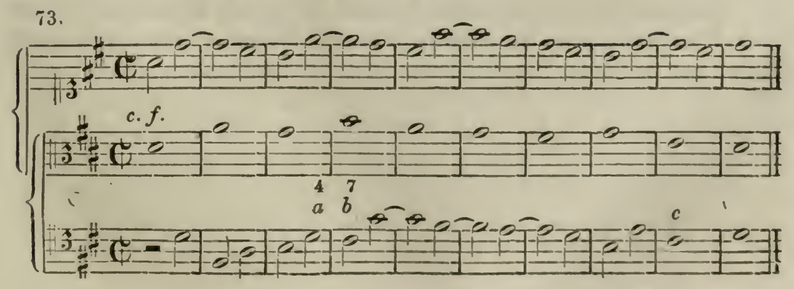
Nach diesen Vorschriften arbeiten wir die nächsten Aufgaben. Der *Cantus firmus* ist in den folgenden Arbeiten auf das mittlere System gestellt, und gehört sowohl zu dem obern, als untern Contrapunkt.



In Bezug auf den obern Contrapunkt ist zu bemerken, dass 5 Terzen nach einander schlecht zu nennen sind; eine einzige Unterbrechung, etwa wie durch das eingeklammerte *e*, würde die Stelle sogleich verbessert haben.

Im untern Contrapunkt ist bei *a* die Octave benutzt, die hier bei stufenweiser Gegenbewegung weder unverständlich noch allzu leer erscheint; im Uebrigen bringt diese Stimme mehr Abwechselung und Selbstständigkeit, als die obere. Die Akkord-Bedeutung wird wohl überall klar sein.

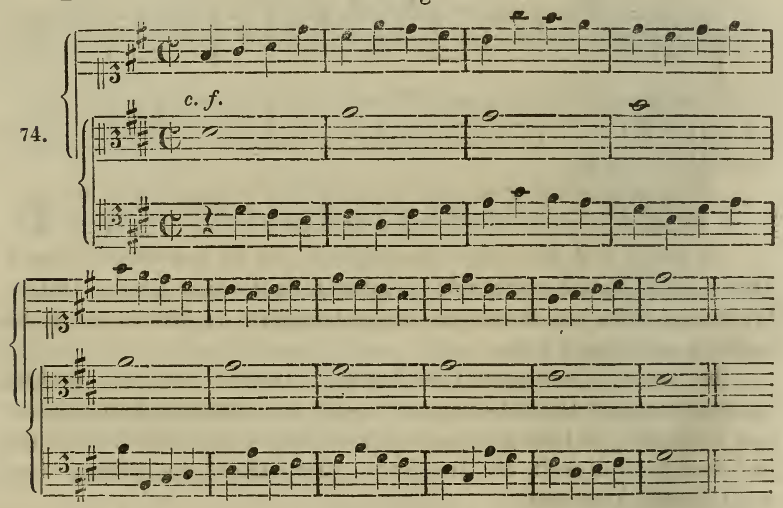
Eine Arbeit in halben Noten ist diese:



Eine consequente Steigerung durch fortschreitende Wiederholung zweier Takte, wie sie im obern Contrapunkt in den ersten 6 Takten enthalten ist, kann stets nur erwünscht sein, wenn sie natürlich und verständlich ist. Der untere Contrapunkt hat manches Bedenkliche. Eine nachschlagende Quarte, wie bei *a*, die im drei- und vierstimmigen Satze meistens gut sein wird, ist zweistimmig zu tadeln. Eben so ist der Eintritt der Septime in der Art wie bei *b* nicht zu empfehlen; die verminderte Quinte ist dem zweistimmigen Satze angemessener als die frei anschlagende Septime. Diese Stelle hätte sich leicht so verbessern lassen, wenn vom dritten Takte an der Tenor auf folgende Weise geführt wird: *h e* (*d cis*) *fis d* (*h e*) u. s. w. Bei der Schlussbildung sind zwei Noten nicht immer zu erreichen, weil oben wohl die frei anschlagende Quinte möglich ist, unten aber die frei anschlagende Quarte nicht (siehe bei *a*); man begnügt sich daher mit einer Note.

Eine Arbeit in Vierteln wäre folgende:

74.



Ueber diese Arbeiten ist etwas Besonderes nicht zu bemerken.

Zur eigenen Uebung können frühere Aufgaben benutzt werden.

Wir gehen nun zu andern, höhern Aufgaben im Contrapunkt über, und benutzen dazu die Bearbeitung des Chorals.

Zweiter Abschnitt.

Contrapunktische Uebungen zu höhern Aufgaben. Choralbearbeitungen.

Siebentes Kapitel.

Bearbeitung im gleichen Contrapunkt. Einfache Harmonie zum Choral.

Die Anwendung des gleichen Contrapunkts wird uns zuerst eine einfache vierstimmige Harmonisirung des Chorals geben, die sich vielleicht nur dadurch von einer andern unterscheiden wird, dass sie sich in der Wahl der Akkorde nicht ausschliesslich praktischen Zwecken unterordnet, — wie sie z. B. als Begleitung zum Gemeindegesang geeignet erscheint — eben so wie sie auf das Aesthetische, da es sich nicht um die Bearbeitung eines bestimmten Textes handelt, nur insoweit Rücksicht nimmt, als es das Allgemein-Musikalische fordert.

Wahl der Akkorde.

Jede gesuchte und gekünstelte Harmonisirung ist zu vermeiden; die Hauptdreiklänge (1., 4., 5. Stufe) der Haupttonart, so wie anderer Tonarten bei Modulationen werden hauptsächlich zur Verwendung kommen, die Nebendreiklänge mehr zur Abwechselung dienen und da, wo sie sich auf natürliche und ungezwungene Weise ergeben. Eben so ist es mit dem Dominantseptimen-Akkord im Verhältniss zu den übrigen Nebenakkorden zu halten. Dass vor Allem eine gute Bassführung, so weit dieser nicht selbst den *Cantus firmus* bildet, ein Haupterforderniss ist, wird aus den bisherigen Arbeiten sich bereits ergeben haben.

Der Rhythmus des Chorals.

Die rhythmische Gestaltung des Chorals macht die Bearbeitung desselben schon zu einer wesentlich andern, als die frühern Aufgaben, in welchen durch den einfachen Inhalt eines Taktes — durch einen Akkord — sich weiter keine Gliederung zeigte, als die sich durch die Bewegung der contrapunktischen Stimme ergab. Man mag nun den Choral in gerader Taktart — in $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{4}{4}$-Takt — oder in ungerader — $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$-Takt — notiren, immer wird sich die Eigenschaft des guten und leichten Tasttheils geltend machen und besondere Rücksichten fordern. Der gute — accentuirte — Takttheil muss in vollkommner Bestimmtheit und

Reinheit auftreten, während der zweite — leichte — als Verbindungs-Uebergangsglied zum nächstfolgenden mit diesem im engsten Verhältniss stehen wird, wodurch ihm zuweilen auch ein geringerer Grad von Bestimmtheit oder besser: Selbständigkeit zu Theil wird.

Modulationen im Choral.

Da der Choral ein grösseres Ganzes ist, welches aus mehr oder weniger Theilen — Versen oder Verszeilen — besteht, so sind in seiner Melodiebildung meistens selbst Modulationen enthalten. Ist dies aber in der Melodie nicht in klar ausgesprochener Weise der Fall, so kann man bei der Bearbeitung an geeigneten Stellen Modulationen aufsuchen.

Anmerkung. Man findet auch Choräle, gewöhnlich kurze, die weder in ihrer Melodiebildung Modulationen enthalten, noch leicht durch die hinzugefügte Harmonie erhalten können.

Was die Modulationen in den verschiedenen Verszeilen betrifft, so ist Folgendes zu beachten:

Die erste Verszeile wird in der Haupttonart bleiben, wenn die Melodiebildung an sich nicht zur Modulation nöthigt. Die zweite Zeile macht oft eine Wendung in die Dominantentonart, wenn sie den 1. Theil des Chorals abschliesst, z. B.: Dir, Dir, Jehovah, will ich singen — Herr, es ist der Tag erschienen — Ich danke Dir, lieber Herre — und andere. Oft modulirt aber auch die erste Zeile in die Dominante und die zweite zurück in die Haupttonart, z. B.: Ermuntre dich, mein schwacher Geist — Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend' — Komm, heiliger Geist, Herre Gott u. s. w.

Wenn die Melodie des ersten Theiles keine Gelegenheit zur Modulation bietet, so wird es doch in der Regel der zweite Theil, und hier muss sie aufgesucht werden, um Monotonie zu vermeiden.

Die Theile der Choräle scheiden sich bei 4 Zeilen durch zwei und zwei; bei 5 Zeilen gewöhnlich durch zwei und drei, seltner durch drei und zwei; bei 6 Zeilen entweder durch drei und drei, oder durch zwei und vier. Sind Repetitionen vorhanden, so ist die Trennung der Theile sehr leicht zu erkennen.

Der Schluss geschieht natürlich in der Haupttonart.

Anmerkung. Eine Ausnahme hiervon machen manche Choräle, deren Melodien in den alten Kirchentonarten erfunden sind, diese erfordern bisweilen besondere Schlüsse.

Die Cadenzen der verschiedenen Verszeilen.

Die Bekanntschaft mit den verschiedenen Arten der Cadenzen wird vorausgesetzt. Als Repetition findet man das Nöthigste im 26. Kapitel der Harmonielehre.

Jede Cadenz kann unter geeigneten Umständen bei den verschiedenen Versen verwendet werden.

Die ganze (authentische) Cadenz, und zwar die vollkommene, in dem Sinne, wie es am angeführten Orte angegeben ist, verlangt die letzte Verszeile, sehr oft auch der Abschluss des ersten Theils.

Die unvollkommene ganze Cadenz wird manchen Mittelversen zukommen, jenachdem die Melodiebildung ist. Der Abschluss durch den Sextakkord ist behutsam zu gebrauchen und es muss der Anschluss der nächsten Zeile günstig sein.

Die halbe Cadenz wird vielen Mittelversen zukommen, zuweilen auch dem Abschluss des ersten Theils. Choräle in der phrygischen Tonart erfordern am Ende einen Schluss, der in unserm Sinne ein Halbschluss zu nennen ist, z. B.: Da Jesus an dem Kreuze stund — Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir — u. a.

Die Plagal-Cadenz kommt seltner in den Mittelversen vor. Einige Choräle — gewöhnlich in der Mixolydischen Tonart — verlangen die Plagalcadenz am Schluss, wie: Komm, Gott Schöpfer — Gelobet seist Du, Jesu Christ — u. a.

Der Trugschluss ist gut zu gebrauchen, wenn zwei Verse hintereinander, besonders am Ende der Strophe, dieselbe Cadenz ergeben würden. Man bringt ihn dann an dem ersten Vers von beiden an. Selten gut ist er nach einer kurz vorhergegangenen Modulation in derselben Tonart.

Einiges über die sogenannten Kirchentonarten.

Es kann nicht unsere Absicht sein, über diesen interessanten Gegenstand eine erschöpfende Darstellung zu versuchen, zumal da unser Ausgangs- und Gesichtspunkt für unsere praktischen Studien ein ganz anderer ist; es gehört dies einem besondern Studium an, welches, da es ohne genauen Einblick in die altgriechische Tonlehre nicht erschöpfend sein würde, ziemlich umfangreich ist. So weit aber bei der praktischen Behandlung der Choräle einige Kenntnisse nothwendig sind, soll eine kurze Uebersicht gegeben werden.

Auf die verschiedene Anschauung und Feststellung der Reihenfolge, wie sie sich im Laufe vieler Jahrhunderte zeigte, können wir keine Rücksicht nehmen, und werden wir nur diejenige, die seit dem 16. Jahrh. ziemlich allgemein feststehend war, zum Grunde legen.

Wie bekannt, benutzen wir für unsere Tonstücke nur zwei Tongeschlechter, *Dur* und *Moll*, die vermittelst unseres temperirten Tonsystems in je 12 verschiedenen Tonhöhen erscheinen können. Anders die Alten. Sie hatten sechs Tonarten und sechs Nebentonarten, die nicht blos durch die Tonhöhe, wie die unsrigen, sondern in sich selbst vielfach verschieden waren.

Anmerkung. Diese Vielseitigkeit, obwohl sie für den Ausdruck einfacher melodischer Tonreihen von wesentlichem Vortheil war, wie wir uns jetzt noch überzeugen können, war ein Hauptgrund — wie es scheint —, dass sich ein eigentliches Harmonie-System, wie wir es heute kennen, so schwer und nur später erst entwickeln konnte, und zwar erst zu der Zeit, als durch Zurückführung auf die Einfachheit eine sichere Grundlage gewonnen wurde.

Diese sechs Tonarten oder Tonreihen, die man authentische nannte, beginnen mit der Tonreihe von *D* und gehen mit ihren aus der griechischen Zeit genommenen Benennungen durch unsere Haupttöne auf folgende Weise:

Authentische Tonarten:

1. Dorische	*D e f g a h c D*
3. Phrygische	*E f g a h c d E*
5. Lydische	*F g a h c d e F*
7. Mixolydische	*G a h c d e f G*
9. Aeolische	*A h c d e f g A*
11. Jonische	*C d e f g a h C*

Man sieht daraus, dass unser *H* als Grundton einer Tonart hierbei ausgeschlossen ist. Geschah dies, wie Einige behaupten, wegen des in ihm liegenden Tritonus *f—h*, so wäre zu entgegnen, dass die lydische Tonart diesen Tritonus ebenfalls enthält, wesshalb sie auch wahrscheinlich wenig gebraucht wurde, und dass sich diese Tonreihe (von *H* aus) in den Nebentonarten doch noch findet.

Diese Nebentonarten machten das ganze System noch vielseitiger und verwickelter. Sie wurden nämlich dargestellt und behandelt nicht als besondere Tonarten, sondern als abgeleitet von oben genannten, nur eine Quarte tiefer oder Quinte höher gelegt. Man nannte sie daher plagalische Tonarten, wie jene authentische. Zur nähern Bezeichnung setzte man das griechische Wort „*hypo*" (unterhalb) hinzu, und so ergaben sich folgende Reihen:

Plagalische Tonarten:

2. Hypodorisch	*a h c D e f g a*
4. Hypophrygisch	*h c d E f g a h*
6. Hypolydisch	*c d e F g a h c*
8. Hypomixolydisch	*d e f G a h c d*
10. Hypoäolisch	*e f g A h c d e*
12. Hypojonisch	*g a h C d e f g*

Anmerkung. Der Ausdruck „*hyper*" (über), z. B. hyperdorisch, den man bisweilen findet, bezeichnet an sich dasselbe, nur ist dadurch die Lage oberhalb der angenommenen Tonhöhe der Stammtonart, also eine Quinte höher bezeichnet, während „*hypo*" die Lage eine Quarte tiefer bedeutet.

Die Reihenfolge war die, welche oben durch die Zahlen angegeben ist, man zählt dorisch als die 1., sodann hypodorisch die 2., sodann phrygisch die 3., hypophrygisch die 4. u. s. w.

Eine Vergleichung beider Gattungen lässt die meisten Reihen doppelt erscheinen, nur lydisch — von *f*, und hypophrygisch — von *h* sind einfach vorhanden. Diese scheinbar überflüssige doppelte Aufstellung und Benennung hatte ihren Grund in der Gestaltung der Melodie in Bezug auf den Grundton, der allerdings in vielen derselben erst durch den letzten Ton sich deutlich darstellt.

Anmerkung. Diese Art der Bestimmung der Tonart scheint sich bis in die neue Zeit fortgepflanzt zu haben; ich habe selbst noch ältere Leute gekannt, die eine Tonart nur aus dem letzten Ton eines Tonstücks zu bestimmen wussten.

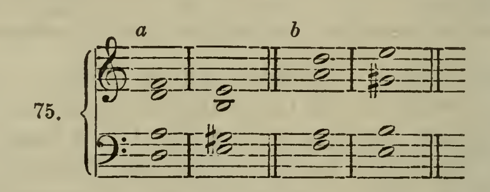
Man nannte daher — abgesehen von der Tonart — eine Melodie authentisch, wenn sie sich innerhalb des Grundtons und dessen Octave hauptsächlich bewegte, aber plagalisch dann, wenn sie sich innerhalb der Octave von der Quinte des Grundtons hielt, so dass derselbe in der Mitte zu stehen kam, wie die Bezeichnung durch den Strich in der obern Darstellung andeutet. Insofern liegt allerdings durch den Schluss und Schlusston ein wesentlicher Unterschied der scheinbaren Gleichheit mehrerer der plagalischen mit den authentischen Tonarten. Dass Melodien auf so verschiedenartiger Grundlage auch eine besondere, eigenthümliche Harmonisirung forderten, ist leicht zu erkennen. War die mehrstimmige Bearbeitung auch anfänglich und eine lange Zeit hindurch eine contrapunktische, so wurde doch, als die einfache Harmonie sich gewissermaassen vom Contrapunkt ablöste und selbstständig entwickelte und immer mehr den Weg einschlug, der sie zu der heutigen Bedeutung brachte, manche Aenderung in der Grundlage, d. h. in den angenommenen Tonarten nothwendig.

Das Erste, was schon zur Zeit der Herrschaft des Contrapunktes nöthig wurde, war die Bildung des Leittons, wie er zum Schlusse gebraucht wird. Die Autorität des eingeführten Systems war aber so gross, dass man nicht wagte, es schriftlich zu verletzen, sondern diese Verleugnung den Ausführenden überliess, mit andern Worten: man schrieb nicht, wie es jetzt gebräuchlich ist, die chromatische Veränderung zur Bildung des Leittons vor, sondern hatte das gute Zutrauen zur Bildung des Sängers, dass er wisse, wo eine solche Erhöhung des Tones anzubringen sei.

Solche Veränderungen machten sich bei der dorischen, mixolydischen und äolischen Tonart nöthig, es wurde daher an Schlussstellen *c* in *cis*, *f* in *fis*, *g* in *gis* verwandelt. Die lydische und jonische Tonart besassen den Leitton schon, und bei der phrygischen war er aus andern Gründen nicht zulässig.

Die melodische Schlussbildung kann nämlich auf zwei Arten geschehen; entweder durch den Ton oberhalb oder den Ton unterhalb (Leitton) des Grundtons, also z. B. durch *e d* oder *cis d*, durch *a g* oder *fis g* u. s. w. Wollte man nun bei der phrygischen Tonart den Leitton in gleicher Weise bilden durch *dis*, so müsste auch der zweite Ton *f* in *fis* verwandelt werden, weil sonst keine geeignete Harmonie möglich wäre. Dies hat man mit Recht nicht gethan und so dieser Tonart eine schöne Eigenthümlichkeit erhalten. Der Schluss in dieser Tonart ist vollständig dieser:

75.



Dieser Schluss, nach unsern Begriffen ein Halbschluss, bringt die chromatische Veränderung noch eines Tones, des *g* in *gis*. Diese Veränderung liegt aber in der Harmonie; die Melodiebildung erlaubt sich viel seltener andere chromatische Veränderungen, als die Bildung des Leittons, welche sodann gewissermaassen die Stelle unserer Modulationen vertreten. Man sieht aber daraus, wie mächtig die Harmonie so bald einwirkte und einem bestimmten Ziele zustrebte, so dass sich das Eigenthümliche des alten Systems immer mehr verlor und nur in einzelnen unverwischbaren Zügen erhalten blieb. Heut zu Tage werden diese alten, ehrwürdigen Melodien harmonisch ziemlich modern behandelt.
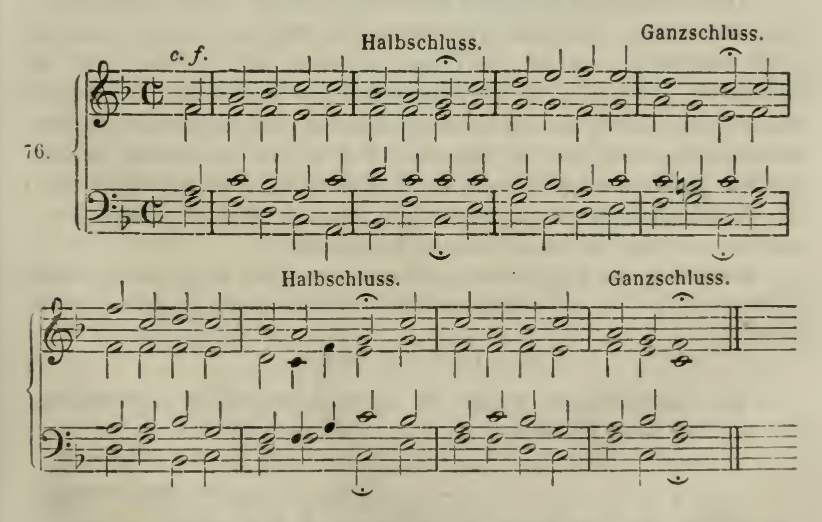
Je mehr aber die Ausbildung der Harmonie zum System vorschritt, desto inniger hielt sie an denjenigen Tonreihen fest, die ihr die beste Grundlage boten, und dies waren die jonische und die äolische Tonart, während die übrigen nach und nach völlig verdrängt wurden. Das sind nun unsere zwei Tonarten oder Tonreihen, die wir *Dur* und *Moll* nennen.

Es wäre nicht uninteressant, noch weiter zu untersuchen und darzulegen, inwieweit sich diese Tonarten, unser *Dur* und *Moll* und die ältern, die jonische und äolische Tonart, gleichen und in welchen wesentlichen Punkten sie sich unterscheiden, wie z. B. die

jonische Tonart die Hinneigung unsers *Dur* zur Dominanten-Tonart kaum kennt und benutzt, wie eigenthümlich eine bestimmte Richtung unsers *Moll* zur Parallel-Tonart gegenüber der äolischen sich ausgebildet hat; doch sind wir nicht im Stande, an diesem Orte den Gegenstand weiter zu behandeln.

Wir schreiten nun zu den praktischen Uebungen und es soll vorher noch bemerkt werden, dass, wenn wir auch den Choral im $\frac{4}{2}$-Takt notiren, der gute Takttheil des dritten Taktgliedes dieselbe Rücksicht fordert wie der des ersten. Uebrigens wird auf die obenstehenden Bemerkungen verwiesen, wie bei den folgenden Bearbeitungen eine gewisse technische Fertigkeit nach den frühern Uebungen vorausgesetzt wird; desshalb sollen nur in besondern Fällen Bemerkungen hinzugefügt werden. Für die Bearbeitung des Chorals ist noch folgende Regel aufzustellen: **Auch nach der Fermate darf der Eintritt des nächsten Akkords nicht durch offene Quinten und Octaven erfolgen.**

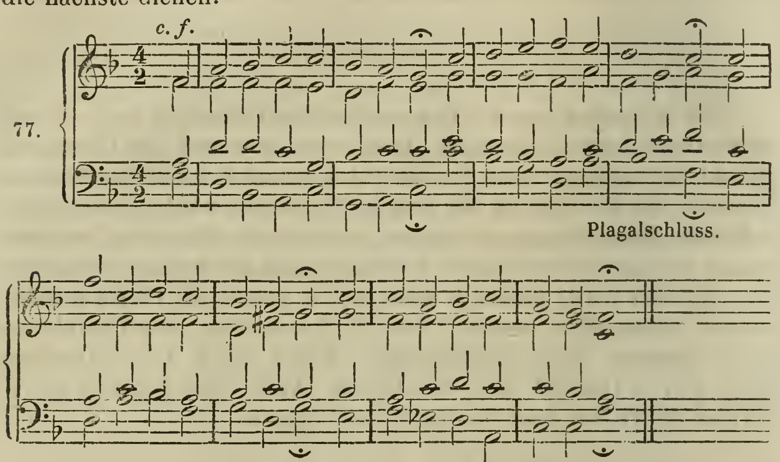
Der Choral im Sopran.



Diese einfache Arbeit enthält mit wenigen Ausnahmen nur die Hauptakkorde. Der Abschluss des ersten Theils geschieht durch eine Modulation in die Dominantentonart, die in der Melodie selbst angedeutet ist. Dass auch andere Cadenzen anzubringen sind, zeigt die nächste Ausführung. Der letzte Vers beginnt mit dem

Dominant-Septimenakkord, was beim Auftakt geschehen kann, wenn eine gute, natürliche Fortschreitung folgt.

Es wird stets nützlich und fördernd sein, diese einfache Harmonisirung auf verschiedene Weise auszuführen. Als Beispiel soll die nächste dienen.

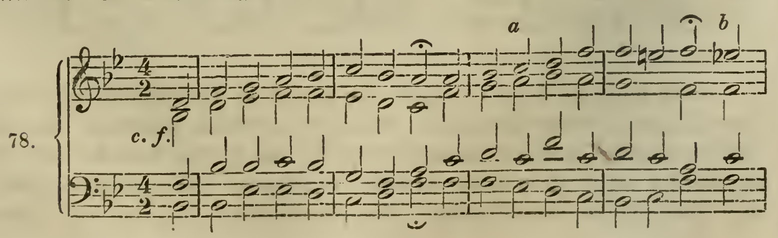


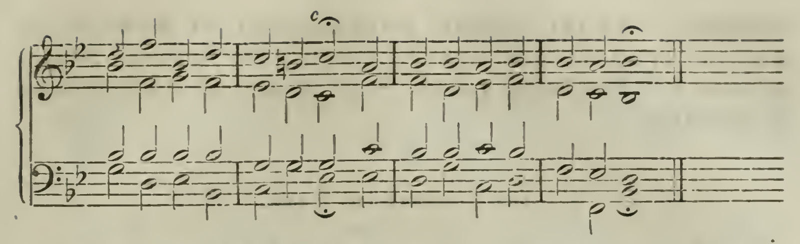
Diese Bearbeitung bedarf keiner Erklärung. Eine Vergleichung mit der ersten wird die veränderte Bassführung zeigen, worauf alles ankommt. Ueber die Plagal-Cadenz der 2. Zeile wäre zu erwähnen, dass der dazwischengeschobene Terzquartsext-Akkord von $e^0{}_7$ blos durch die melodische Führung der Mittelstimmen entstanden ist, während die Wendung *B F* in der Hauptsache Geltung behält. Ausserdem wird man leicht bemerken, dass an dieser Stelle die Plagal-Cadenz etwas gezwungen ist und weniger natürlich erscheint, als die Cadenz der ersten Bearbeitung.

Anmerkung. Es wird gut sein, bevor zur Versetzung des Chorals in andere Stimmen geschritten wird, zuerst mehrfach andere Choräle im Sopran zu bearbeiten.

Der Choral im Alt.

Der Stimmenlage wegen ist eine Transposition nothwendig; wir wählen dazu *B-dur*.
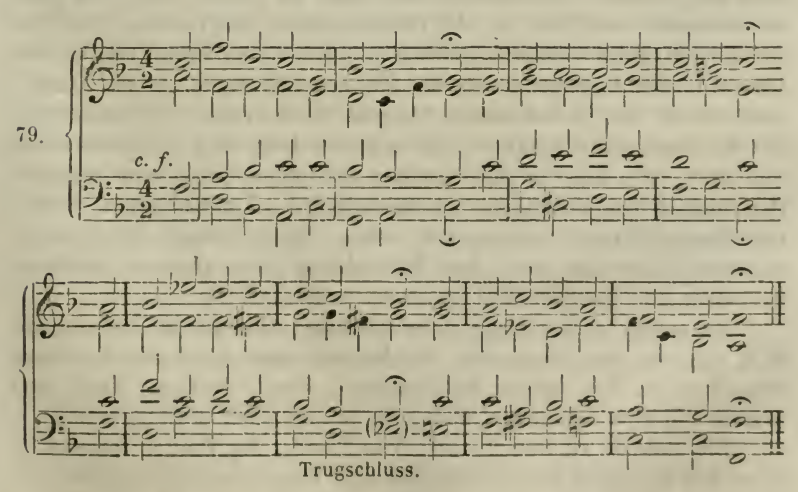




Der Quartsext-Akkord des verminderten Dreiklangs der 7. Stufe, hier a^0, vertritt in dieser Verwendung den Secund-Akkord V_7. Siehe Harmoniel. S. 142, 175.

Die Auslassung der Terz bei *b* ist durch die Führung des Alts veranlasst. Da derselbe Akkord vorausgeht, ist die Lücke weniger fühlbar.

Der unvollkommene Schluss durch den Sextakkord bei *c* war hier das Geeignetste, wie sich derselbe auch mit der Folge gut verbindet. In der letzten Zeile ist der Sopran nicht vorzüglich; auf die gute Führung dieser Stimme ist viel Rücksicht zu nehmen. Durch eine kleine Aenderung im Bass ist der Sopran zu verbessern: anstatt *g* im Bass *b*, giebt im Sopran *d c*.

Der Choral im Tenor.
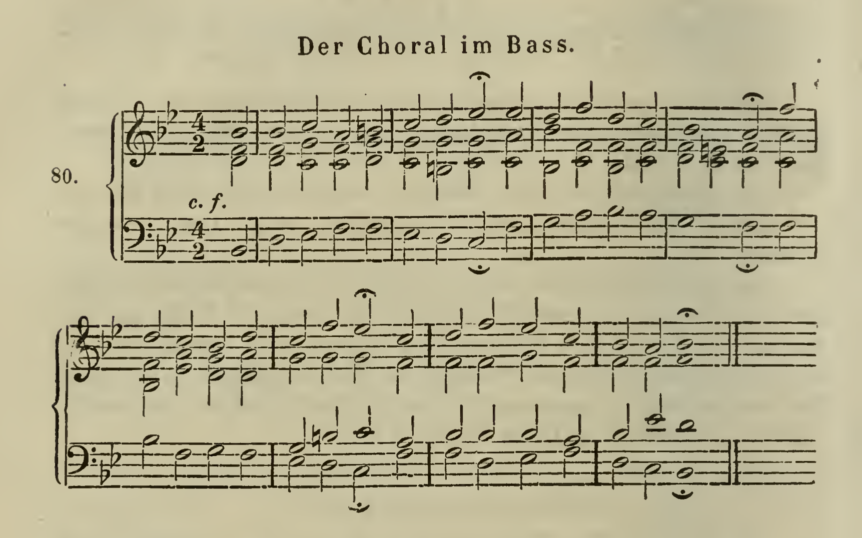
Für den Tenor kann die Tonart des Soprans wieder gewählt werden.



Bei dem Trugschluss der 3. Zeile wird an die Bemerkung S. 55 verwiesen. Nach Modulationen erweist er sich oft als zu

weitgehend. Es ist besser, kurz nach einer Modulation keinen Trugschluss anzubringen. Die folgende Strophe schliesst sich hier jedoch gut an. Sonst ist über diese Arbeit nichts zu bemerken.

Der Choral im Bass.
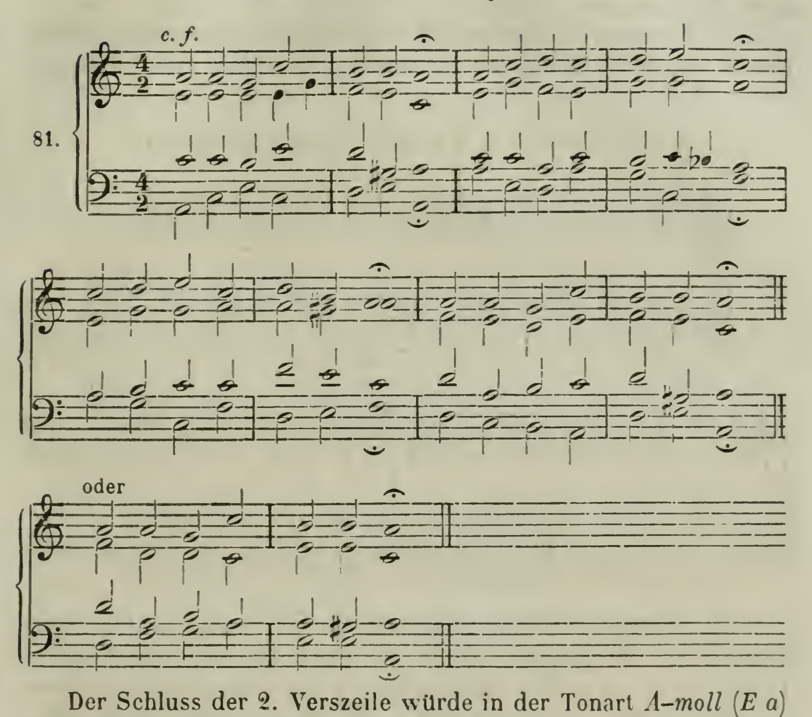


Es liegt in der Natur der Melodie, dass hier, weil dieselbe im Bass liegt, keine vollkommene Cadenzen zu bilden sind. Da hier, wie meistens der Fall ist, die Choralmelodie stufenweis in den Schlusston jeder Verszeile geht (*d c, g f, c b*), so kann hier, wo der Choral in den Bass gelegt ist, als Dominantharmonie nur der Quartsextakkord, wie in der ersten Strophe, oder in noch vollkommnerer Art der Terzquartsextakkord (für welchen dann auch der Sextakkord von VII^0), wie hier in den übrigen Strophen, gebraucht werden. Den letzten Ton des Basses als Sextakkord zu gebrauchen, würde den Secundakkord vorausgehen lassen; diese Cadenz wird nur in seltenen Fällen gut sein. Der Halbschluss gäbe aber als Schlussharmonie den Quartsextakkord, was unstatthaft ist.

Es sollen noch einige Arbeiten eines Chorals in *Moll* folgen. Wir wählen dazu eine sehr alte Melodie (man setzt den Ursprung derselben in das vierte Jahrhundert), deren einfache Kraft und Würde bei aller modernen Harmonie immer noch Geltung behält.

Die Melodie zu dem Liede: Nun komm, der Heiden Heiland — ist in der äolischen Tonart erfunden und bringt besonders durch den 3. Ton der ersten und letzten Zeile, und durch die Cadenzbildung der zweiten Eigenthümliches.

Der Choral im Sopran.

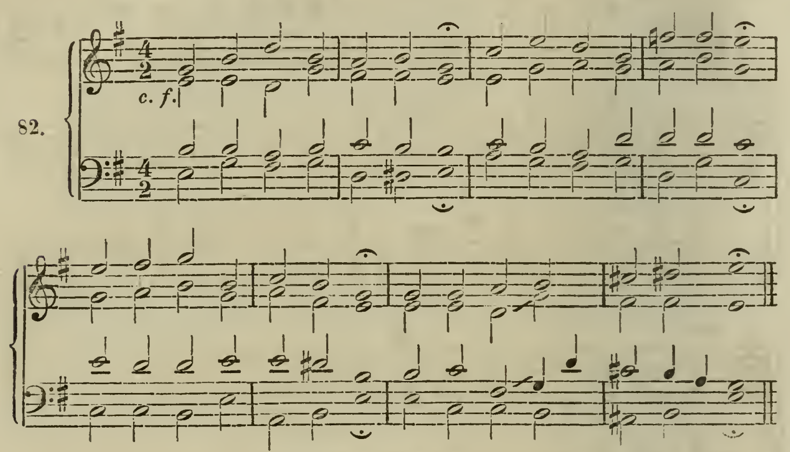


Der Schluss der 2. Verszeile würde in der Tonart *A-moll* (*E a*) die Terz in der Oberstimme geben. Dieser Schluss ist sehr matt, man wählt daher für diese Stelle den oben benutzten viel prägnantern, wodurch der Leitton, anstatt aufwärts zu gehen, in die Quinte herunter schlägt. Für die Mittelstimmen ist diese Wendung weniger geeignet und für den Bass ganz unmöglich. Diesen Strophenschluss findet man in einigen Chorälen, z. B. ,,Nun lasst uns den Leib begraben''; häufiger aber so, dass noch eine Terz nachschlägt, z. B. ,,Alles ist an Gottes Segen'', *a a e cis d e* | *cis a*. In diesen Fällen ist der Schluss einfach durch die Terz mit nachschlagendem Grundton zu bilden, hier also: *E A A* oder V I I. Bei dieser Gelegenheit wollen wir auf einen noch viel seltnern Schluss hinweisen, der durch den Sprung in die Quinte abwärts gebildet ist wie in der Melodie: ,,Von Gott will ich nicht lassen'' — dessen 2. Verszeile so lautet: *g* | *a a h h* | *e*. Diese, eigentlich in die Melodie versetzte Basscadenz, findet man oft einfach durch *H E* in der Gegenbewegung ausgeführt; besser ist aber *Dis E* im Bass, auch *H Gis* (6), oder durch eine Cadenz in *A-moll*: *Gis*-Sextakkord, *a*, wodurch der Sopran aus der Quinte des Ak-

kords in die Quinte des folgenden hinunterschlägt, was immer von guter Wirkung ist.
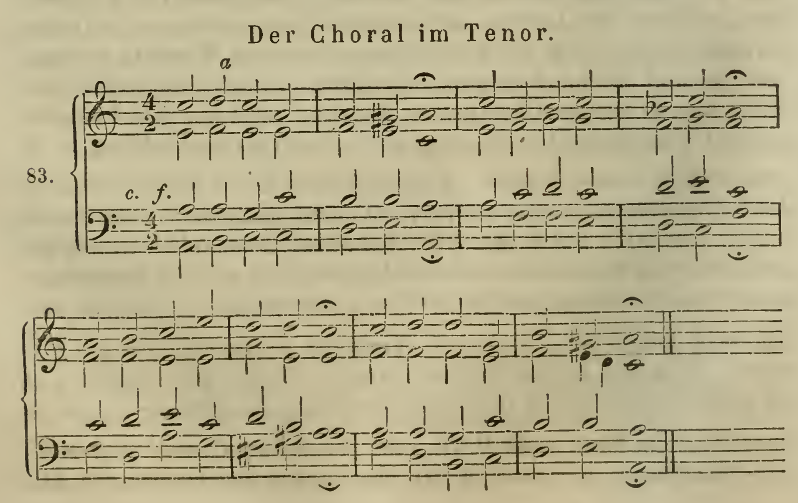
Bei der oben in 81 benutzten Cadenz ist die durchgehende Septime *b* von vieler Bedeutung, sie macht den Schluss erst wirkungsvoll.

Der Choral im Alt nach *E-moll* transponirt.



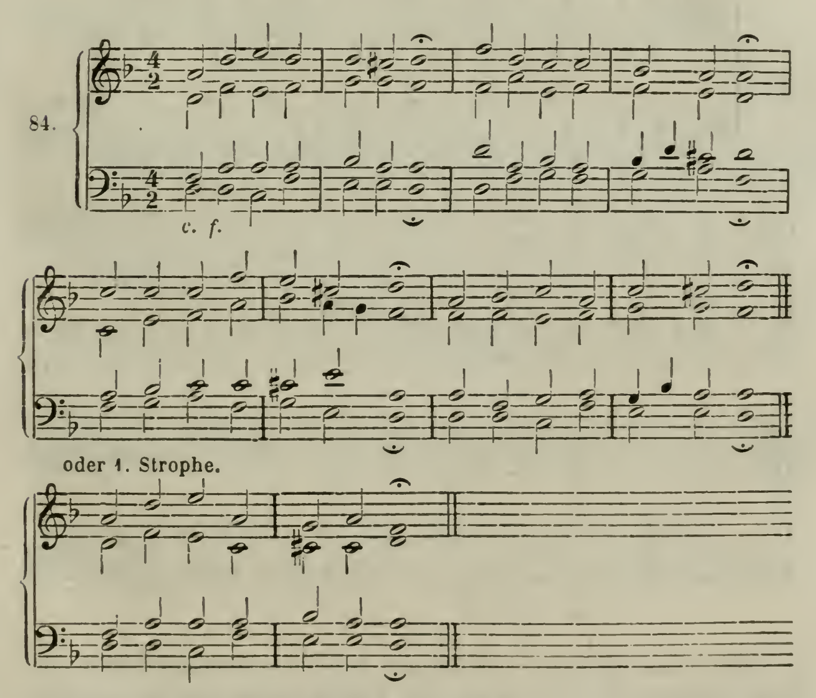
Die verdeckte Octave zwischen Alt und Tenor in der letzten Strophe war zu umgehen durch *fis*, *a* (Viertel), *d* (halbe Note) im Tenor. Die etwas auffallende Wendung in der letzten Verszeile dürfte wohl durch den melodischen Gang des Soprans (die Molltonleiter aufwärts) und durch die folgende Cadenz ausgeglichen sein:

Der Choral im Tenor.



Die Modulation nach *C-dur* durch vii^{0}_{7} I bei *a* tritt etwas plötzlich am Anfang auf; hier war es nur darum zu thun dem *g* des *Cantus firmus* eine andere Harmonie zu geben, als die früher an dieser Stelle benutzte. Der Gebrauch des *D-dur*-Dreiklangs bei *b* hat hier denselben melodischen Grund, wie in der vorigen Arbeit das *cis* im Sopran.

Der Choral im Bass nach *D-moll* transponirt.



Diese Arbeit bedarf keiner Bemerkung.

Achtes Kapitel.

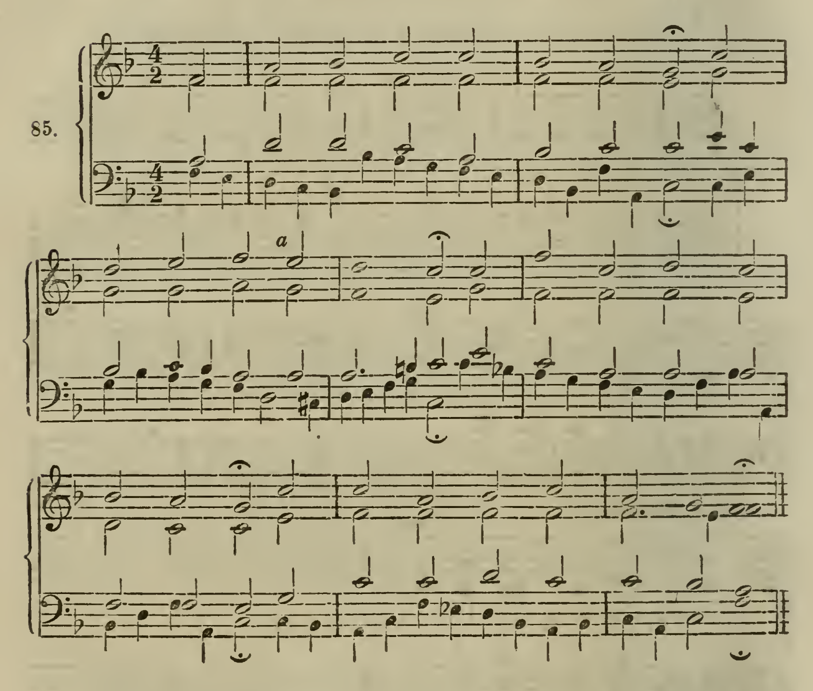
Bearbeitung des Chorals im ungleichen Contrapunkt.

Für den ungleichen Contrapunkt wählen wir hier Viertel. Die zwei Viertel des Contrapunkts, welche zu jeder halben Note des *Cantus firmus* kommen, können ebenso, wie früher, Durchgangs- und

Wechselnoten sein. Da alles, was wir über die Behandlung und Verwendung der Viertel gesagt haben, auch hier Geltung behält, muss dahin verwiesen werden und so können die Beispiele folgen.

Der Choral im Sopran, die Viertel im Bass.

Wir wählen zu diesen Arbeiten den früher bearbeiteten Choral.

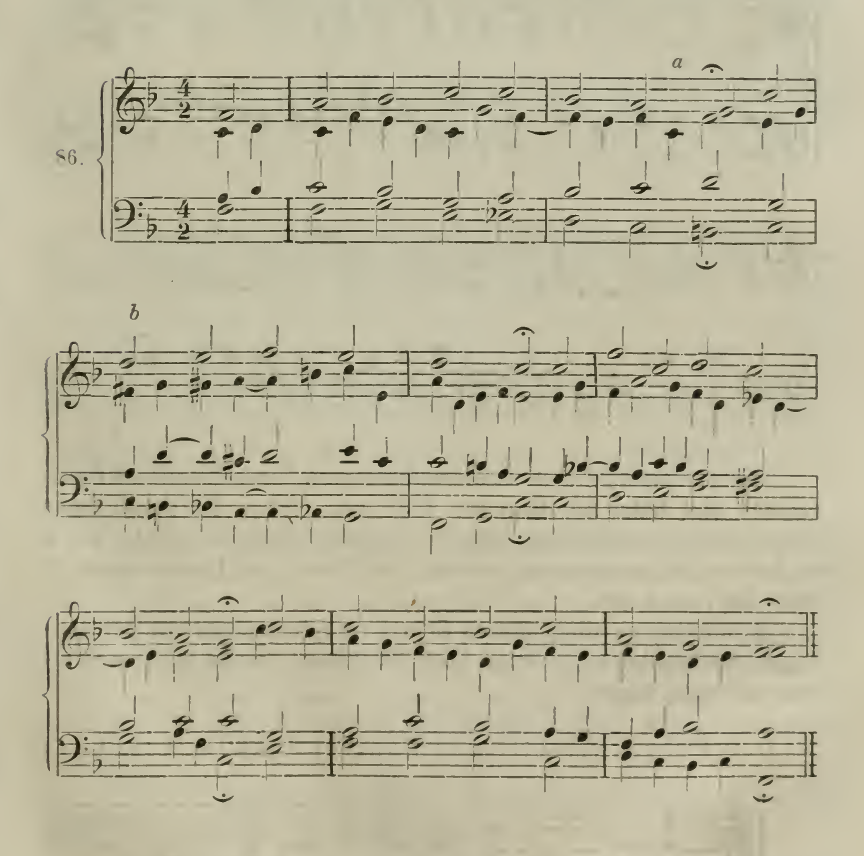


Die Hinneigung unserer Zeit zur harmonischen Ausbildung verleitet den Anfänger nicht selten, bei diesen Arbeiten in allen Stimmen eine grössere Bewegung festzuhalten, wo sich nur eine Gelegenheit zu harmonischer Ausführlichkeit immer finden mag. Es ist schon früher erwähnt worden, dass dergleichen harmonische Ausfüllungen dem eigentlichen Wesen des Contrapunkts widersprechen. Die Vermeidung aller rein durchgehenden und Wechselnoten und ihre Verwandlung in harmonische Bedeutung wird bei aller gewandten Stimmenführung nur selten vor Ueberfüllung schützen und nur bei langsamen Sätzen anwendbar sein. Man suche daher bei diesen Arbeiten die begleitenden Stimmen so einfach wie möglich zu halten, wie es oben in der 1., 3. und 4. Verszeile geschehen ist. Doch braucht man auch hierin nicht zu pedantisch zu sein, wenn eine Stelle zu grösserer

Bewegung nöthigt und sie gewissermaassen fordert. In diesem Sinne ist der Tenor in der 2. Zeile geführt, und so sind alle übrigen gleichen Stellen zu beurtheilen.

Bei *a* ist daran zu erinnern, dass wir schon früher bei der Viertelbewegung Vorhalte gestatteten; sie sind zur Vermeidung monotoner Bewegung an richtiger Stelle sehr willkommen.

Der Contrapunkt im Alt.



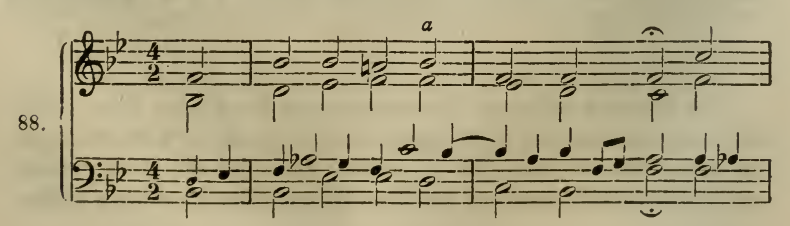
Die Fermate auf dem Quintsextakkord bei *a* setzt eine natürliche Fortschreitung in der folgenden Zeile voraus. Die Führung des Alts in der zweiten Verszeile (*b*) nöthigt hier auch die übrigen Stimmen zu grösserer Bewegung, wodurch sich die Harmoniefolgen häufen.

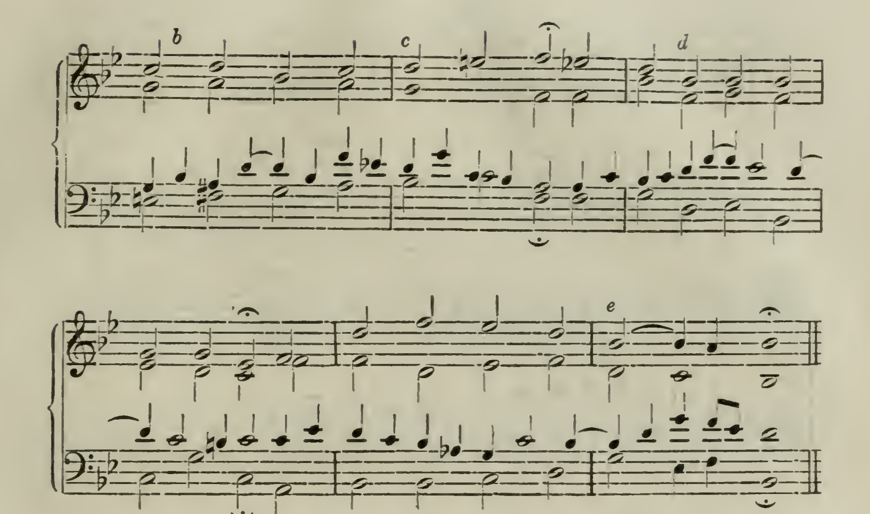
Der Contrapunkt im Tenor.

Der etwas auffallende Schluss der ersten Verszeile gilt als Halbschluss und leitet die folgende Zeile ein. Ueber die durch einen Terzensprung verdeckten Octaven zwischen Sopran und Alt bei *a* ist bei Nr. 26 gesprochen worden. Bei *b* tritt der Dominantakkord ohne die Terz *h* auf.

Alle Arbeiten über diesen Choral zu geben muss ich mir versagen, doch sollen noch einige über den Choral, in die übrigen Stimmen versetzt, folgen.

Der Choral im Alt, der Contrapunkt im Tenor.





Diese Arbeit giebt zu manchen Bemerkungen Veranlassung.

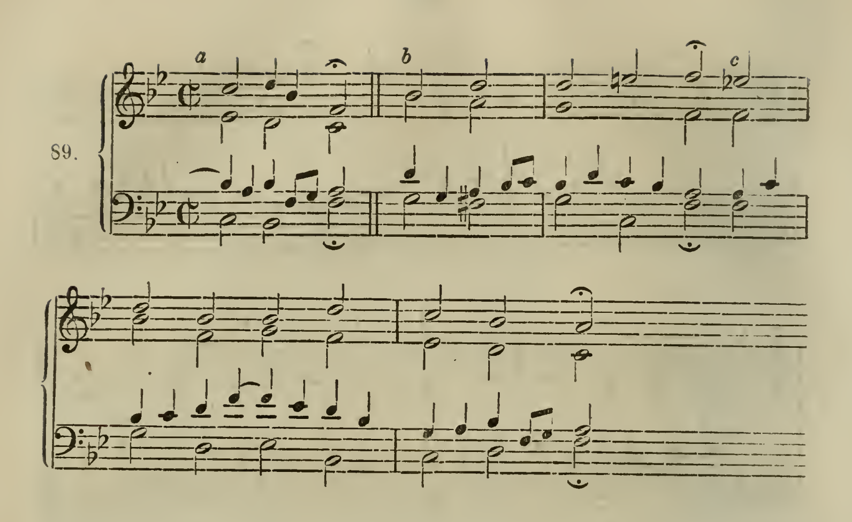
Ueber die Verdoppelung des Intervalls beim Vorhalt in den drei Oberstimmen, wie bei *a* zwischen Sopran und Tenor, ist in der Harmonielehre S. 96 gesprochen worden. Hier betrifft es den Grundton des Dreiklangs. Der nicht gute Sopran des folgenden Taktes lässt sich sehr leicht verbessern. Siehe Nr. 89 *a*.

Bei *b* schreiten Alt und Tenor in Octaven mit dazwischengeschobener Terz fort, eine Fortschreitung, die, wenn auch hier in den Mittelstimmen nicht von grossem Nachtheil, doch möglichst zu vermeiden ist.

Bei *c* ist auf die schlechte Führung des Soprans und Basses zu weisen. Die zwei um eine g a n z e Stufe fortschreitenden grossen Terzen bilden in ihrem Gesammtfortschritt den Tritonus, über welchen in der Harmonielehre S. 155, 156 ausführlich abgehandelt ist. Die Verbesserung ist sehr leicht, wie z. B. Nr. 89 *b*. Ausserdem ist hier der Trugschluss F_7 *g* von übler Wirkung, wie meistens da, wo der Bass nicht den Grundton hat. Siehe Harmonielehre S. 70.

Bei *d* ist die monotone Haltung des Soprans zu tadeln, die vielen gleichen Noten sind in Nr. 89 *c* vermieden.

Bei *e* nöthigt die Harmonie *g* in der Folge zwei Akkorde zu nehmen. In gewissen Fällen kann man auch eine Ueberschreitung der Stimmen gestatten, besonders bei beschränktem Raume in den Mittelstimmen, doch ist zu rathen, hierin Maass zu halten.



Der Choral im Alt, der Contrapunkt im Bass.

90.

In gleicher Weise kann zu dem Choral im Alt der Sopran in Vierteln gesetzt werden. Von den übrigen Versetzungen des Chorals in den Tenor und Bass folgen hier nur einige Beispiele.

Der Choral im Tenor, der Contrapunkt im Alt.

91.

Am Schluss der ersten Zeile (bei *a*) wird der Alt besser von *d* zu *g* geführt, um das Stocken der Bewegung (durch *d d*) zu vermeiden, wenn auch dadurch eine verdeckte Octave mit dem Bass entsteht.

Die Bewegung des Soprans bei *b* ergab sich natürlich. Das nachschlagende *d* im Alt kann man als harmonische Note zu Bass und Tenor nehmen oder als Wechselnote; in jedem Falle ist diese Stimmenführung beim Plagalschluss, oder auch wie hier beim Halbschluss sehr gebräuchlich, z. B.

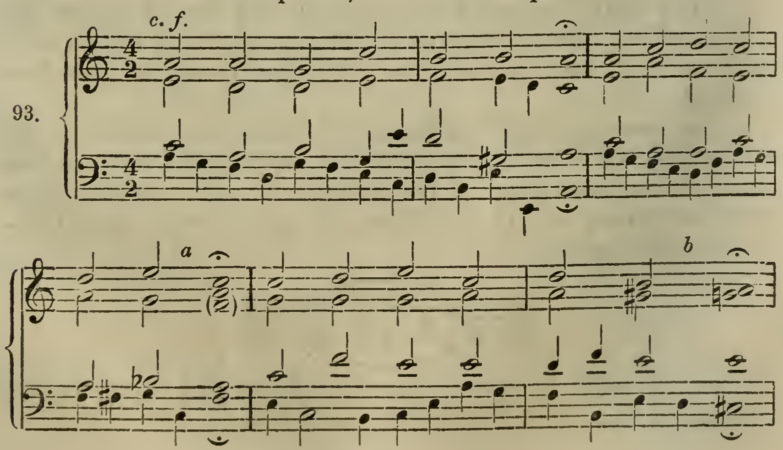


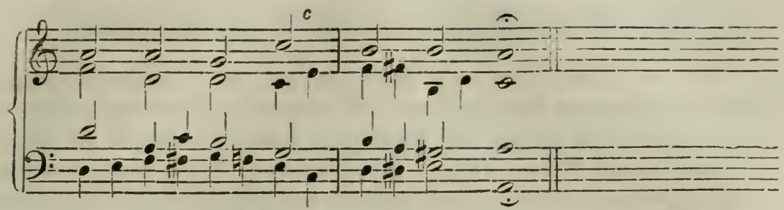
Der unbedeutende Schluss im Sopran (c) liesse sich durch folgende Führung in Vierteln $\bar{c}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{b}$ $\overset{\frown}{a}$ leicht verbessern.

Der Choral im Bass, der Contrapunkt im Sopran.

Diese Arbeit giebt zu keiner weitern Bemerkung Veranlassung.
Von dem früher bearbeiteten Choral in *Moll* — Nun komm, der Heiden Heiland — sollen noch einige Ausführungen in Vierteln folgen.

Der Choral im Sopran, der Contrapunkt im Bass.





Ueber die Cadenz bei *a* muss auf die Bemerkung zu Nr. 81 verwiesen werden.

Ueber die Cadenz bei *b* ist auf die Bemerkung zu Nr. 86*a* zu verweisen.

Die harmonische Beweglichkeit bei *c* hätte leicht umgangen werden können, doch muss etwas schon Dagewesenes, wie in der 1. Zeile, vermieden werden und ist eine Steigerung hier am Platze. Der Vortrag verlangt in solchen Fällen viel Ausdruck und Zurückhaltung des Tempo.

Es soll noch folgen:

Der Choral im Tenor, der Contrapunkt im Alt.

94. c. f.

a

oder

Bei *a* ist die Schlussbildung dieselbe, wie in der vorigen Arbeit, nur durch die gegebene Tenorführung in etwas anderer Stellung.

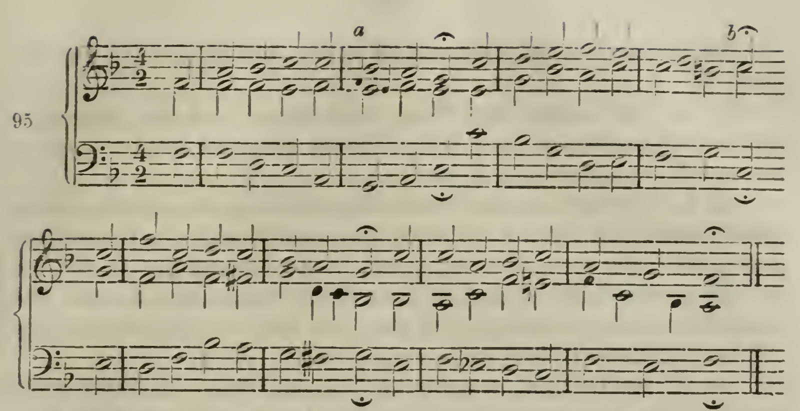
Ueber die zweckmässige Art der Choralbearbeitung.

Die oben durch Beispiele gegebene Art der Choralbearbeitung bedarf noch einiger Bemerkungen. Es versteht sich von selbst, dass dieselbe nur zum Zweck der contrapunktischen Uebungen in oben vorgezeichneter Weise erfolgt, die praktische Verwendung würde wohl selten nur in dieser Beschränkung geschehen können, sondern mehr in Bewegung der Stimmen gemischter Weise. Diese Wahrnehmung darf uns nicht abhalten, so zu verfahren, weil gerade durch diese Beschränkung und bei anhaltender und fleissiger Uebung grosse Sicherheit in verschiedenartigster harmonischer Folge, grosse Gewandtheit in freier contrapunktischer Stimmenführung unter Regelung der harmonischen Gesetze unfehlbar hervorgehen wird. Zu diesem Zweck aber wird es gut sein, viele Choräle in dieser Weise und einzelne davon nach allen Seiten hin zu bearbeiten. In den obigen Beispielen sind nur Andeutungen gegeben, aber nicht alle Ausführungen im ungleichen Contrapunkt. Diese können auf folgende Art erfolgen. Jede Stimme wird den Choral, den *Cantus firmus*, erhalten; hierzu muss in den übrigen Stimmen je eine Arbeit in Vierteln kommen. Wenn also der Choral im Sopran steht, werden drei Arbeiten in Vierteln, im Alt, im Tenor, im Bass ausgeführt; wenn er im Alt steht, eben so im Sopran, Tenor und Bass u. s. w.

Will man die Uebungen noch weiter ausdehnen und — abgesehen von den verschiedenartigen S. 15 angegebenen Contrapunkten — Bewegung in Triolen, in Achteln versuchen, so wird das auch seinen Nutzen haben. Doch ist hierüber zu sagen, dass, je kleinere Geltung die Noten im Verhältniss zum *Cantus firmus* erhalten, desto mehr werden einzelne kleine Gruppen, Figuren entstehen, die durch ihre Aehnlichkeit oder Wiederholung eine Beschränktheit zeigen, die nicht selten Monotonie zu nennen ist. Doch ist Alles an seinem Platze berechtigt. Nach unsern Vorübungen bedarf es hierzu keiner Anleitung und wird bei hinreichender Fertigkeit und Einsicht ein Versuch belehren, dass die Ausführung keinen besondern Schwierigkeiten unterliegt.

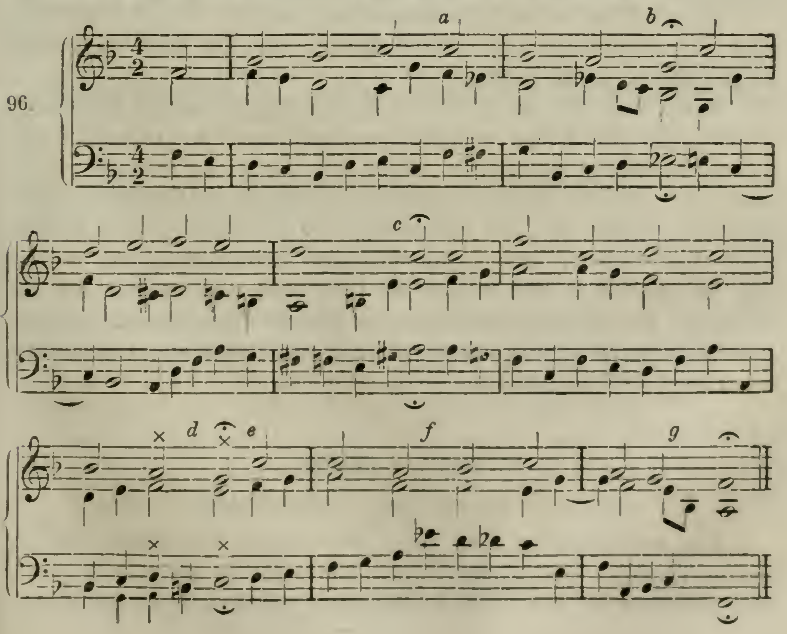
Ueber die Bearbeitung des Chorals im drei- und zweistimmigen Satze.

Nach den Vorübungen, zu welchen uns die frühern Arbeiten im dreistimmigen Satze Veranlassung gegeben haben, bedarf es für den Choral nur weniger Bemerkungen. Einige Beispiele werden die Gestaltung erkennen lassen.



Will man es mit dem Festhalten der halben Noten nicht zu streng nehmen, so kann der obige einfache und etwas trockene Satz mehr Interesse dadurch erwecken, wenn, wo die Stimmenschritte von selbst dazu einladen, hie und da Viertel benutzt werden. So wird an der Stelle *a* der Vorhalt jedenfalls besser sein, als die einfache Quinte. Bei *b* mag an die frühere Bemerkung erinnert werden, dass der dreistimmige Satz nicht selten ohne Terz abschliesst (siehe S. 45); um sie gewissermaassen mit Gewalt herbeizuholen, wird der Mittelstimme dann nicht selten eine schlechte, holprige Führung gegeben. S. Nr. 96, *g*.

Ein Beispiel mit Viertelbewegung soll noch hier stehen.



Diese harmonisch reichhaltige Arbeit bedarf einiger Bemerkungen.

Zu *a*. Der Ausfall der Terz wird hier durch den folgenden Akkord ausgeglichen. Die Stelle konnte übrigens im Alt auch so heissen: *c g a*, oder noch besser *c b a*.

Zu *b*. Ist die Cadenz in *G-moll* für die erste Zeile schon etwas weitführend und unruhig, so wird dies noch durch die Trugcadenz gesteigert. Wir verweisen dabei auf die Bemerkung bei Nr. 79.

Zu *c*. Die Cadenz in die Tonart der 3. Stufe, hier *A-moll*, erweist sich zwar in der Regel als gut; hier folgt sie aber unmittelbar auf die Cadenz in *G-moll* und ist desshalb zu tadeln.

Zu *d*. Die Quinten zwischen Sopran und Bass mit Einführung des Halbschlusses sind fehlerhaft, weil das dazwischengeschobene *h* auf leichtem Taktheil nicht genügend ist; besser wäre die Führung des Basses durch die zwei Achtel *a h*, also *d* — $\widehat{a\,h}$ $\widehat{c}$. Auch ist die untere Führung des Basses (*b g a h*) vorzuziehen, obwohl auch hier Octaven mit dem Sopran erscheinen.

Zu *e*. Der Anfang nach der Fermate mit einer Durchgangs- oder Wechselnote ist stets fehlerhaft.

Zu *f*. Ist auch das Steigen des Basses ins *es* an sich nicht schlecht, so erhält die ganze Stelle bis zum Schluss dadurch doch etwas so unverhältnissmässig Breites, dass vor derartigen Führungen zu warnen ist. Der Umfang umfasst ziemlich zwei Octaven.

Zu *g*. Hier ist auf die Bemerkung zu Nr. 95 zu verweisen. Eine solche Führung einer Mittelstimme, um die Terz am Schluss zu gewinnen, ist zu tadeln.

Der zweistimmige Choral bedarf keiner weitern Anleitung; er wird nach den früher angeführten Grundsätzen des zweistimmigen Satzes überhaupt gearbeitet. Nur wird hierbei zu bemerken sein, dass solche Arbeiten sich von jenen zweistimmigen Chorälen unterscheiden werden, die, für praktische Zwecke und populäre Bedürfnisse geschrieben, eine leicht fassliche Zweistimmigkeit fordern und namentlich in den Schlüssen bisweilen von unserer Art abweichen. So unbedeutend auch der gleiche Contrapunkt im zweistimmigen Satze ist, so kann doch durch die Viertelbewegung manche interessante Stimmenführung erreicht werden.

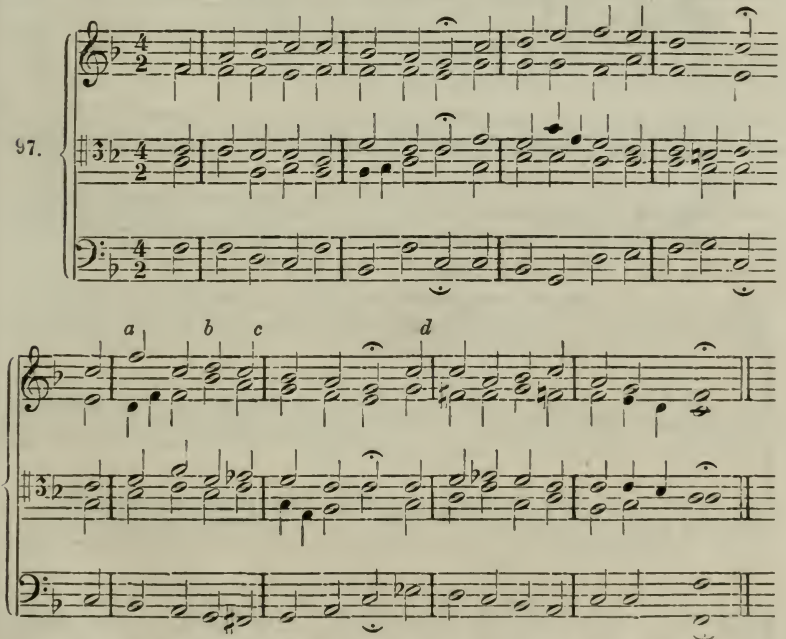
Neuntes Kapitel.

Der fünf- und mehrstimmig contrapunktische Satz.

Der zweistimmige Satz wird zwar selten selbständig für ein ganzes Tonstück gebraucht (wobei aber nicht an gewisse Duo's für zwei Instrumente, z. B. zwei Violinen etc., zu denken ist, deren aus-

führlichere Gestaltung weniger vermissen lässt, als unser einfacher zweistimmiger Satz); wir benutzen ihn als solchen mehr zur Uebung; doch wird er auch in mehrstimmigen Sätzen da und dort seine Stelle finden. Anders ist es mit den fünf- und mehrstimmigen Tonstücken, welche oft als ganze Sätze auftreten. Die Vollstimmigkeit, die besondere Stimmenführung, bieten für die Ausführung solcher Aufgaben viel Interessantes, welches sich hier schon im gleichen Contrapunkt, im einfach harmonischen Satze zeigt.

Wenn wir bei unserer frühern Art der Behandlung des Chorals stehen bleiben, so würde der unsrige sich etwa so ausführen lassen:



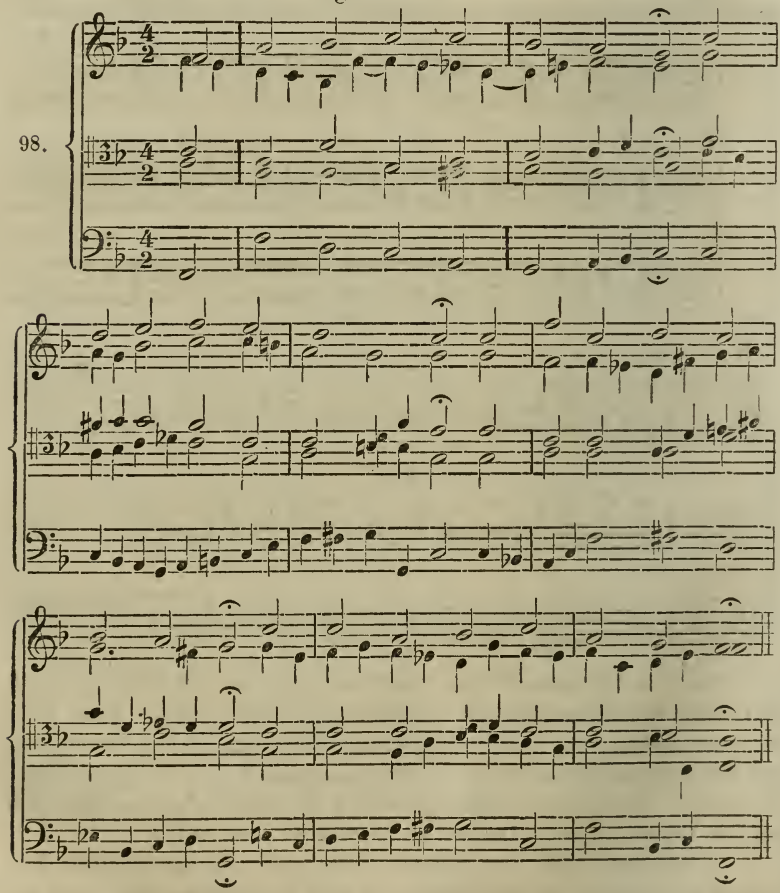
Von den 4 gebräuchlichen Stimmen muss für den fünfstimmigen Satz eine derselben doppelt genommen werden. Hierzu kann jede Stimme dienen; nur wählt man immer diejenige, deren Tonumfang für den Satz selbst geeignet ist, oder man muss bei vorausgegangener Wahl eine den Stimmen angemessene Lage zu erhalten suchen. Bei obiger Arbeit waren 2 Tenore am besten zu verwenden.

Selten lässt sich ein aufwärts gehender oder springender Ton der obern Stimme gut als Quinte mit dem Bass verwenden, wie bei *a* und *b* des obigen Beispiels, doch wird an dieser Stelle bei der Vollstimmigkeit des Satzes die Wirkung eine gute sein.

Zu *c*. Der verminderte Septimenakkord lässt nur selten eine gute, fliessende Fortschreitung bei mehr als vier Stimmen zu, er wird daher oft seine Stelle finden.

Bei *d* tritt der Bass mit *es* ein, macht also gegen den Alt des vorhergehenden Schlusses einen Querstand. Nach der Fermate kann dies wohl stattfinden. In ältern Tonstücken kommt dieser Querstand oft vor und zuweilen an Stellen, wo wir ihn jetzt nicht anwenden würden.

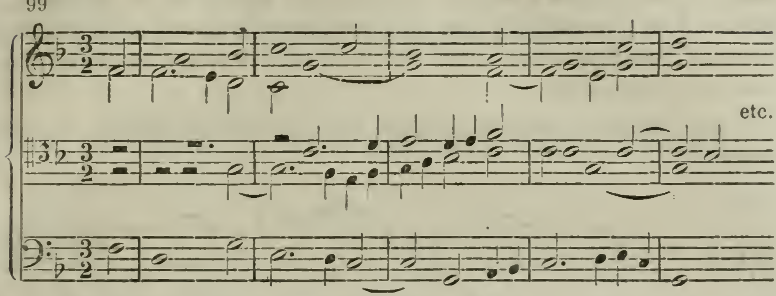
Im ungleichen Contrapunkt, bei Viertelbewegung, wird die Durchführung derselben in e i n e r Stimme, besonders in den Mittelstimmen, manche Unbequemlichkeit bringen. Um dieser zu entgehen, kann man die Bewegung in verschiedene Stimmen vertheilen. Eine Arbeit dieser Art ist folgende.



Diese Ausführung, die sich freilich vom eigentlichen Contrapunkte theilweise entfernt und stark in das Harmonische verliert, mag bei ruhiger Bewegung immer als ein ausführbarer Satz gelten. Uebrigens wird es auch schwierig sein, bei dieser gleichmässigen Art der Choralausführung ohne allzu grossen harmonischen Apparat

durchzukommen. Günstiger für freie Bewegung der Stimmen ist die Notirung des Chorals im dreitheiligen Takt, wovon wir hier als Probe den Anfang geben.

99



Aus diesen Takten lässt sich leicht erkennen, dass sich hier ein weites Feld für contrapunktische Uebungen öffnet, die wir zur Beförderung der Sicherheit und Gewandtheit nicht dringend genug empfehlen können. Die Aufgaben sind leicht zu stellen, da jeder Choral in dieser Taktart zu notiren ist. Die Fermaten können dabei wegfallen. Da wir in den folgenden Uebungen zu einer ähnlichen Art der Arbeit gelangen, mag diese Andeutung genügen.

Zehntes Kapitel.

Der Cantus firmus in metrisch-verschiedener Form. Freie Bildungen.

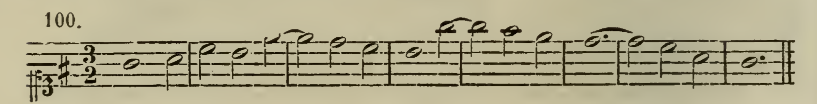
Die gleichmässige Bewegung des *Cantus firmus* in ganzen und halben Noten, wie bisher in unsern Beispielen, nöthigt auch den Contrapunkt zu einer gleichartigen, höchstens durch Bindungen unterbrochenen Bewegung, weil bei dem Mangel einer Gegenwirkung jede willkürliche Veränderung leicht Stockung hervorbringt. Ist für die contrapunktische Bearbeitung des Chorals und ähnlicher Sätze diese Weise geeignet, so liegt auf der Hand, dass ausserdem da, wo der Contrapunkt sonst noch zur Anwendung kommt, andere, verschiedenartige metrische Bildungen vorkommen können, die eben so eine andere Gestaltung des Contrapunkts grösstentheils fordern.

Mag die Theorie, besonders die wissenschaftlich behandelte Theorie sich in sich selbst abschliessen und von aller Praxis entfernt halten; die Darlegung theoretischer Grundsätze, welche zugleich zu einer praktischen Anleitung führen soll, wie unser Buch beabsichtigt, wird vom abstracten Gebiet aus immer wieder den Blick auf das Praktische lenken müssen. Daher nehmen wir Satzbildungen gemischter Art in unsere Uebungen auf, ohne uns in das weite Gebiet der praktischen Möglichkeiten zu verlieren.

Diese habe ich, sobald es sich um weitere Ausbildung nach erlangter Sicherheit in einfachen Aufgaben handelt, in frei gebildeten Sätzen des dreitheiligen Taktes als wesentlich fördernd gefunden. Die Aufgaben werden Aehnlichkeit mit der in Nr. 99 haben, nur mit dem Unterschied, dass dort der Choral immer noch in gleichmässiger Bewegung sich zeigt, während unsere folgenden Aufgaben diese nicht festhalten.

Zur weitern Erklärung folgt hier ein so gebildeter *Cantus firmus*.

100.



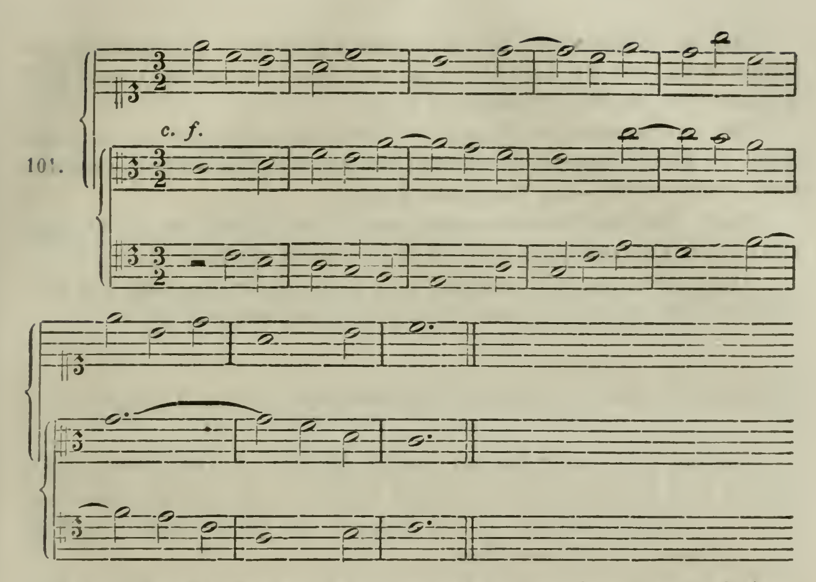
Diese immer noch einfache Melodie bildet doch in metrischer Gestaltung manche Abwechselung, so dass sie nicht blos, wie unsere ersten Aufgaben, gewissermaassen als Stab dient, woran sich der Contrapunkt arabeskenartig anschliesst, sondern für sich selbst an den geschwungenen Linien des Contrapunkts theilnimmt.

Bei der Bearbeitung dieser Sätze finde ich es angemessen, einen andern Weg als den bisherigen einzuschlagen und vom zweistimmigen Satze auszugehen. Die Gründe dafür liegen theils in der Art der Sätze selbst, die in ihrer verschiedenartigen Bewegung sich selbst zweistimmig mehr harmonisch ausprägen, als die frühern, theils geschieht es, um Raum zu einer möglichst freien selbständigen Bewegung einer zweiten Stimme zu gewinnen.

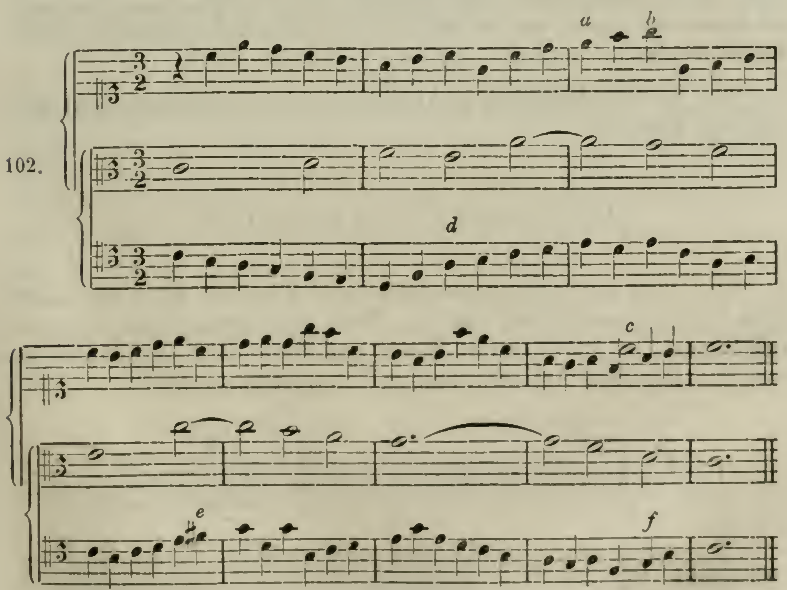
Die Art des Contrapunkts kann zweierlei sein: in halben Noten und in Vierteln.

Bei der Gestaltung des *Cantus firmus* ist es nicht nothwendig, dass der Contrapunkt überall halbe Noten erhält, im Gegentheil wird es seine Selbständigkeit wesentlich erhöhen, wenn ganze Noten da erscheinen, wo in der gegebenen Stimme halbe mehrfach sich folgen. Die Bildung des Contrapunkts muss eine melodisch-metrisch ähnliche nicht aber durchaus gleiche sein, wie die des *Cantus firmus*. Die unten befindlichen Beispiele mögen dies weiter erläutern.

Da es möglich ist, einen Contrapunkt über oder unter die gegebene Stimme zu schreiben, so soll die Aufgabe von Nr. 100 im Alt, nach *C-dur* transponirt, stehen, worüber ein Sopran und unterhalb ein Tenor hinzuzufügen ist, in der Weise wie oben Nr. 72, 73.



Die Viertelbewegung wird natürlich hier durchgängig beizubehalten sein. Es folgt hier ein Beispiel.



Leere Quinten und Octaven, wie bei *a b d*, müssen immer durch eine gute diatonische oder harmonische Fortschreitung ausgeglichen sein.

Bei *c*. Wenn auch der Septimen-Vorhalt *c* an dieser Stelle stehen kann, so ist doch der Anschlag des *c* als leere Quinte zu *f* weniger gut, als die Führung *a f a h*.

Bei *e* kann auch die diatonische Fortschreitung *f* gebraucht werden; *fis* klingt unsern Gewöhnungen nach entschiedener und die Modulation nach *G–dur* liegt nahe genug.

Zu *f*. Bei der Fortschreitung des *Cantus firmus* ist die Cadenz des untern Contrapunkts hier nicht besser zu machen.

Diese Arbeiten sind zunächst eine Zeitlang fortzusetzen, bis eine correcte und melodisch gute Stimmenführung erreicht ist.

Die drei- und vierstimmige Bearbeitung dieser Aufgaben.

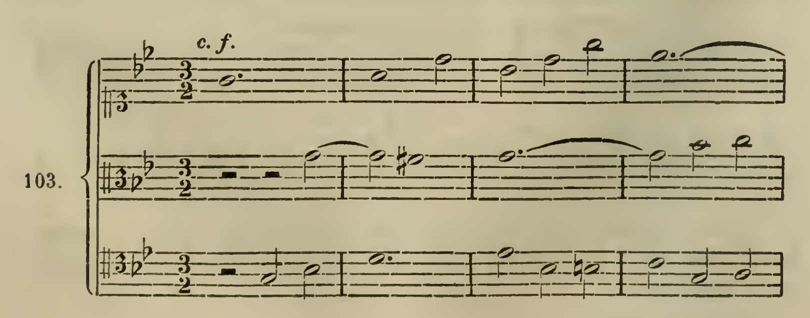
Hierbei muss zunächst auf das 23. Kapitel, S. 180, des Lehrbuchs der Harmonie verwiesen werden. Die dort befindlichen Arbeiten gehören bereits in das Bereich des Contrapunkts und zu der vorliegenden Art desselben.

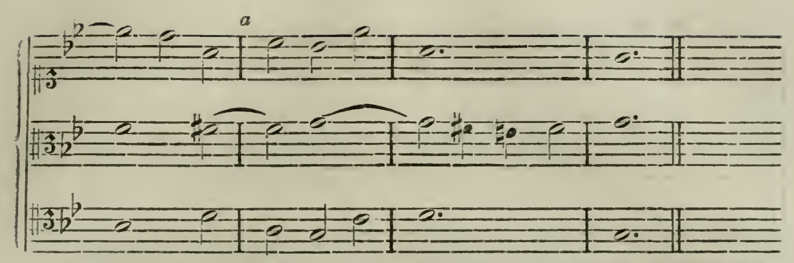
Anmerkung. Während der Bearbeitung des angeführten Buches stellte sich, bei Gelegenheit der harmonischen Behandlung einer ausgeführtern Melodie, die Nothwendigkeit heraus, für diese Art der Aufgaben einige Arbeiten als Anhalt vorzulegen, die von selbst in das Gebiet des Contrapunkts übergreifen mussten.

Zur weitern Anleitung in Ausführung dieser Aufgaben folgt hier noch ein Beispiel.

Der *Cantus firmus* im Sopran.

Die Wahl der zwei hinzukommenden Stimmen wird sich nach dem Umfang des Satzes richten. Wird naturgemäss der Alt hinzukommen, so ist zwischen Tenor und Bass nach Umständen zu wählen. Die erste Arbeit in halben Noten ist folgende.





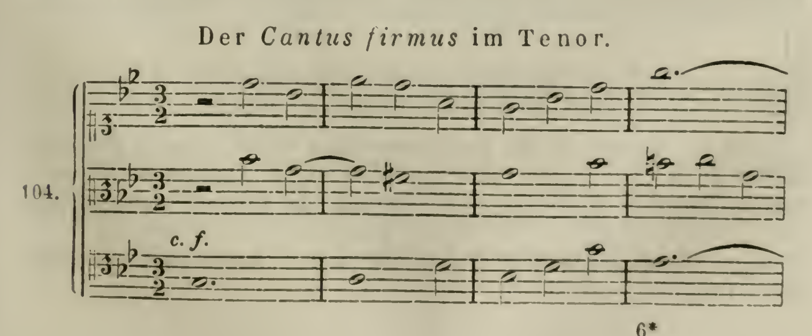
Der Grundsatz: der neue Takt soll eine neue Harmonie bringen. ist so in der Natur des rhythmischen Fortschreitens und der Accentuirung begründet, dass er wohl als Regel angenommen werden muss. Man untersuche den Eintritt eines neuen Taktes, so wird man finden, dass die Harmonie des vorhergehenden leichten Taktheiles mit ihm eng verbunden sein wird und den Uebergang zum folgenden accentuirten Akkord bildet. (Hierbei sind solche Stellen nicht in Betracht zu ziehen, die mehrere Takte hindurch eine einzige Harmonie enthalten.) Zu einem entschiedenen Fortschreiten aber sind immer zwei verschiedene Harmonien nothwendig, während eine und dieselbe Harmonie, selbst wenn sie in versetzter Stellung gebraucht wird, nicht selten einen Mangel der Accentuirung oder auch gar eine Stockung empfinden lässt.

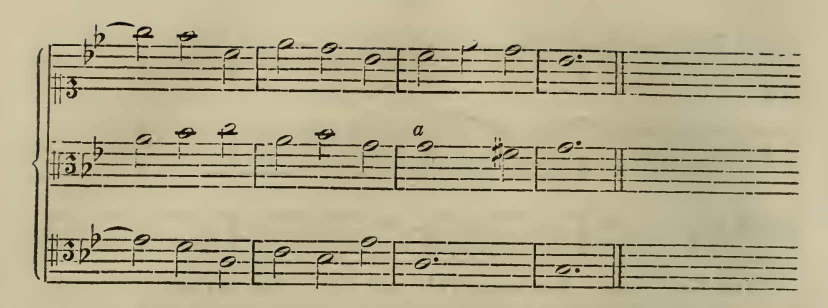
Ist man aber in die Nothwendigkeit versetzt, an dieser Stelle (also über dem Taktstrich) dieselbe Harmonie zu gebrauchen, so muss der Mangel des Fortschritts durch entschiedene Stimmenschritte ausgeglichen sein. Ein ähnlicher Fall findet sich im obigen Beispiel bei *a*. Hier ist zwar nicht derselbe Akkord benutzt, aber *D* und *fis*⁰ stehen in dieser Tonart in so gleichem Charakter und haben dieselbe Beziehung zu dem folgenden Akkord, dass nur die entschiedene Fortschreitung des Sopran und Tenor den Mangel weniger empfinden lässt.

Anmerkung. Solche Stellen, in welchen der musikalische Accent auf leichten Takttheil versetzt, gleichsam verschoben ist, können hier nicht in Betracht kommen.

Der *Cantus firmus* im Tenor.

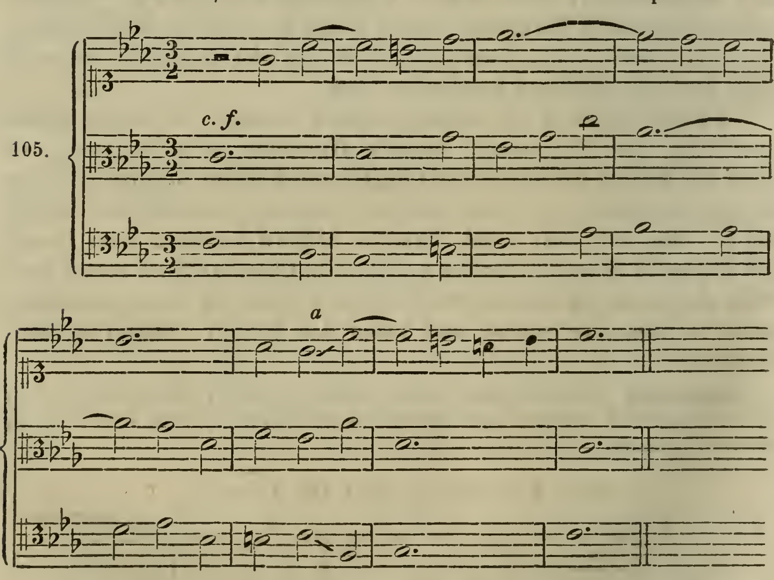
104.





Das gestörte Gleichgewicht zwischen Vorbereitung und Septime (siehe Harmonielehre Seite 59) im Alt, bei *a*, kann wenigstens dadurch ausgeglichen werden, dass der Bindebogen wegfällt. Durch die Accentuirung der langen Note oder durch ein wiederholtes Anschlagen nach der Bindung (hier *g* | *g g*) können solche Stellen, wenn sie nicht zu umgehen sind, verbessert werden.

Der *Cantus firmus* im Alt. Nach *C-moll* transponirt.



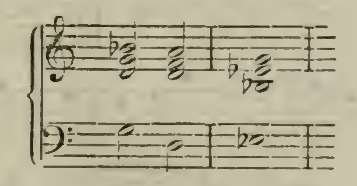
Zu *a*. Quinten in der Gegenbewegung durch äussere Stimmen bilden keine gute Stimmenführung. Die obigen konnten leicht vermieden werden durch folgende Führung des Tenors, während die übrigen Stimmen bleiben: *h c as* | $\overset{6}{\underset{5}{f}}$ *g* — | *c*. Siehe Harmonielehre Seite 186.

Der Contrapunkt in Viertelbewegung.

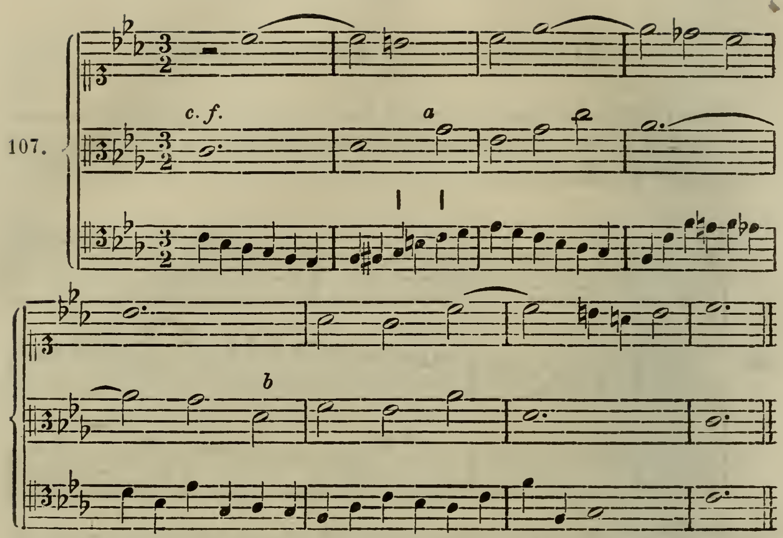
Die Viertelbewegung kann auf zweierlei Art ausgeführt werden, entweder in je einer Stimme allein oder gemischt in beiden Stimmen. Hier einige Ausführungen.

106. c. f.

Zu *a*. Die 5. Stufe als *Moll*-Dreiklang klingt oft fremd, da wir nach modernem System an die Dominante als *Dur*-Dreiklang gewöhnt sind. Nur in einigen Akkordverbindungen kommt der *Moll*-Dreiklang öfter vor. z. B. in Verbindung mit der 6. Stufe:

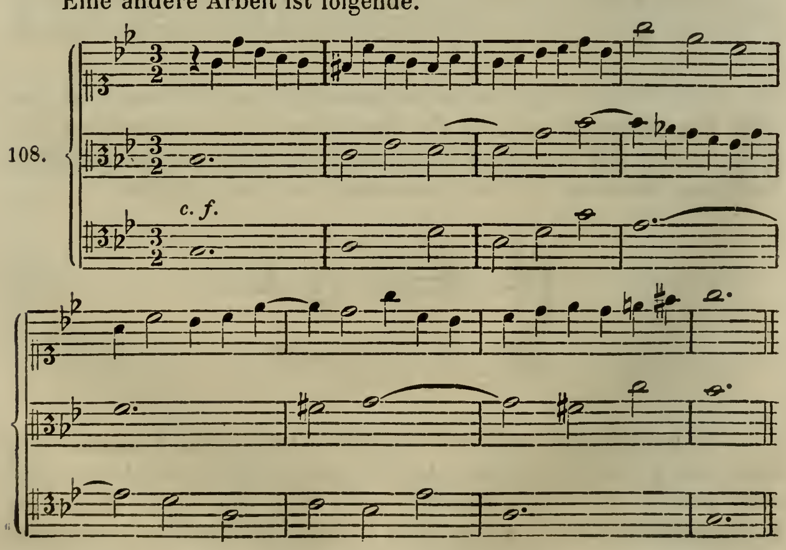


Die frei anschlagende Septime (bei *b*) rechtfertigt sich dadurch, dass das *g* im Alt sich als Quinte des *C moll*-Dreiklangs geltend macht, das nachschlagende *a* im Bass aber mehr Folge der Stimmenführung ist, um bei dem *c* nicht eine Stockung eintreten zu lassen.



Die letzte der beiden, bei *a*, im Alt und Tenor sich folgenden Quinten hat zwar keine harmonische Geltung, da das *c* des Tenors nur im Durchgang erscheint, doch macht sie einen üblen Eindruck. Die Stelle bei *b* würde deutlicher sein, wenn der Alt den Gang von *d* zu *f* durch die 2 Viertel *d es* machen könnte, was hier nicht geschehen ist, um den *Cantus firmus* nicht zu verändern.

Eine andere Arbeit ist folgende.

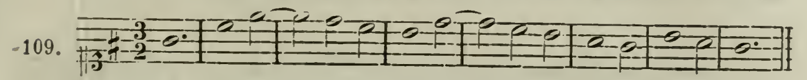


Diese Ausführung bedarf keiner Erklärung.

Wir gehen nun zu den vierstimmigen Arbeiten dieser Art über und zeigen das Verfahren an einigen Beispielen.

Besondere Regeln sind hierbei nicht anzuführen; sie sind wie überall die des reinen vierstimmigen Satzes. Das Hauptaugenmerk bleibt immer die melodisch-selbständige Führung aller Stimmen, oder, mit andern Worten, die Freiheit der Stimmenbewegung bei gesetzlich harmonischem Fortschreiten des ganzen Satzes.

Es soll zu diesen Arbeiten folgende Aufgabe gestellt werden.



Dieser *Cantus firmus* wird zuerst einfach ausgeführt, d. h. wir behalten die Bewegung des *Cantus firmus* in ganzen und halben Noten auch in den übrigen Stimmen bei, jedoch mit möglichster Freiheit. Hierbei wird man gut thun, immer darauf zu sehen, dass die Bewegung in halben Noten durch irgend eine Stimme erhalten bleibt, weil leicht durch eine ganze Note in allen Stimmen eine Stockung in der ruhigen Führung des Satzes entsteht.

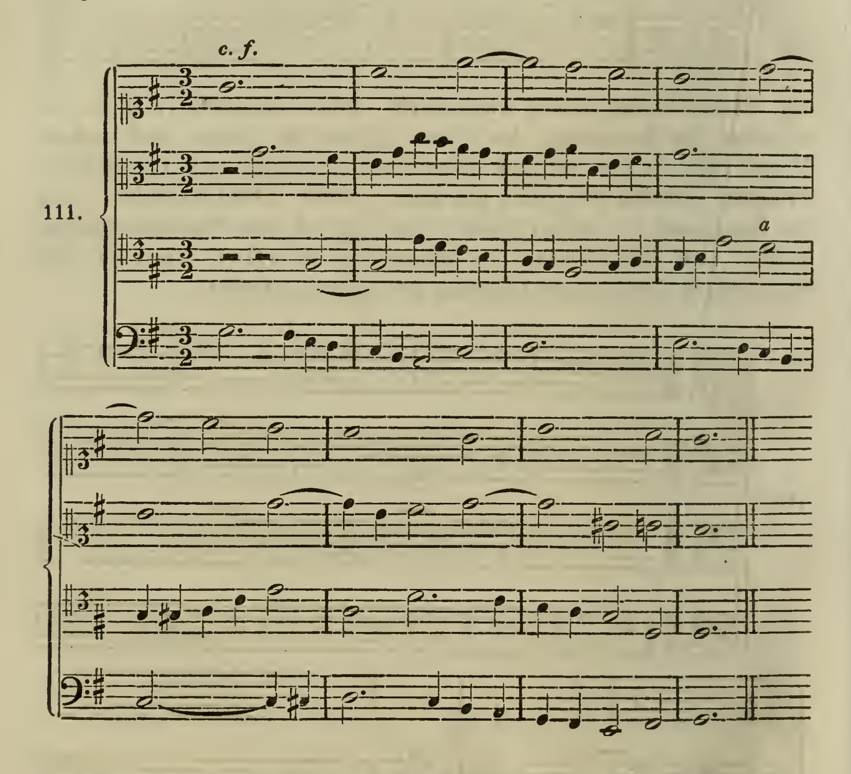
c. f.

110.

Je mehr Stimmen im Satz selbständig auftreten, desto weniger erhalten sie Raum zu freier Entwickelung, und schon aus diesem

Grunde wird es eine oder die andere geben, deren Bestimmung mehr in der harmonischen Ausfüllung, als in einer contrapunktischen Bedeutung beruht, wie hier der Alt. Eine solche Unterordnung einer Stimme wird nicht selten da stattfinden, wo es gilt andere Stimmen besonders hervortreten zu lassen.

Wir fügen hier sogleich die Ausführung in Vierteln hinzu, welche entweder in jeder Stimme besonders, oder, wie hier mit Vertheilung der Viertel, in allen Stimmen erfolgen kann.

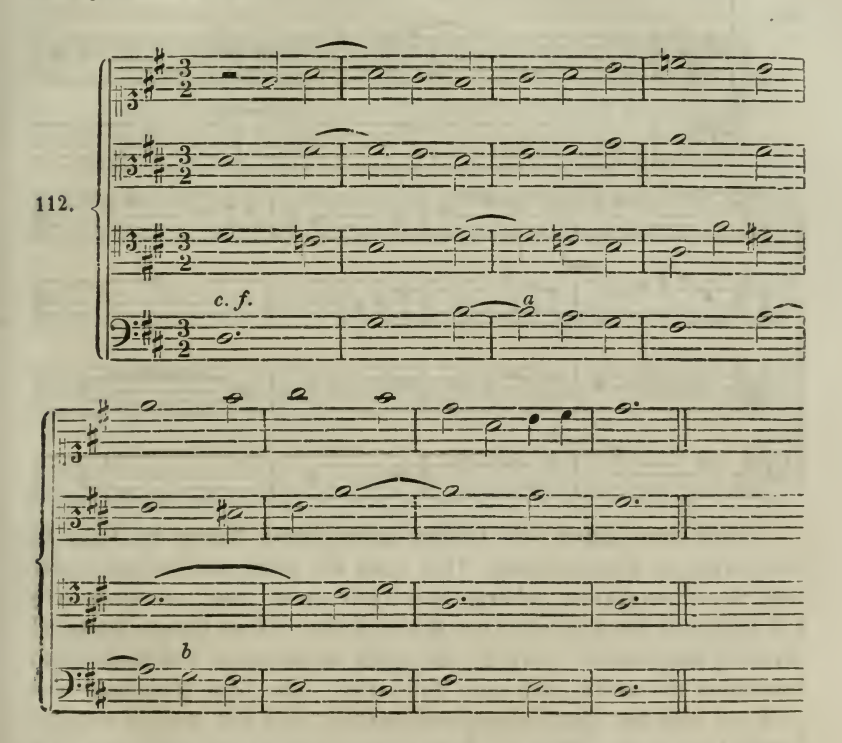


Die Stelle bei *a* enthält zwischen Tenor und Bass Secunden- oder Nonen-Parallelen, die immer eine gewisse Härte haben. Hier ist sie gemildert durch den gleichzeitigen Sprung des Sopran in das *d*, welches gegen die Bassführung unbedenklich ist.

Die Cadenz des Satzes ist hier eine andere, als die gewöhnliche, und durch die Führung des Alts (welcher sich hier mehr harmonisch ausfüllend, als melodisch correct zeigt, da die verminderte Quinte *g* — *cis* als Folge *d* erwarten lässt) eine ziemlich moderne. Der Gang des Basses im drittletzten Takte bedurfte, um eine Stockung

bei dem *G*-Dreiklang zu vermeiden, einer Weiterführung, wodurch sich die Cadenzbildung von selbst ergab.

Von den Versetzungen des *Cantus firmus* in die übrigen Stimmen soll noch die in den Bass hier folgen. Der Stimmenlage wegen erfolgt sie in *D-dur*.



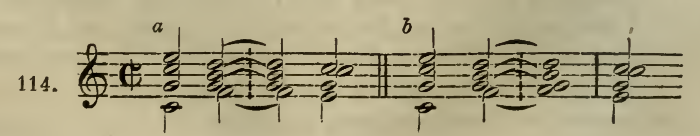
Wenn der *Cantus firmus* viel Bindungen enthält, ist die Bearbeitung desselben im Bass nicht immer leicht, weil nicht jede Vorhaltsbildung für denselben günstig ist. (Siehe Harmonielehre Seite 98.) Im obigen Beispiel sind die beiden Bindungen benutzt, einmal zum Septimenakkord e_7 (*a*), das zweite Mal zum Vorhalt beim Sextakkord (*b*), als welcher er sich am ungezwungensten giebt. Die eigenthümliche Stellung des Terzquartsext-Akkords bei *a* ist durch die Terzen-Gegenbewegung wie im Durchgang entstanden, wie sich auch die besondere Fortschreitung nach *fis*⁰ hierdurch erklärt. Man mag dies Zusammentreffen nun für den Akkord e_7 halten oder für eine im Durchgang zufällige Bildung, die Stelle wird durch ihre geschmeidige Consequenz ihre Berechtigung und Wirkung haben.

Ein Beispiel in Viertelbewegung ist dieses:

113.

c. f.

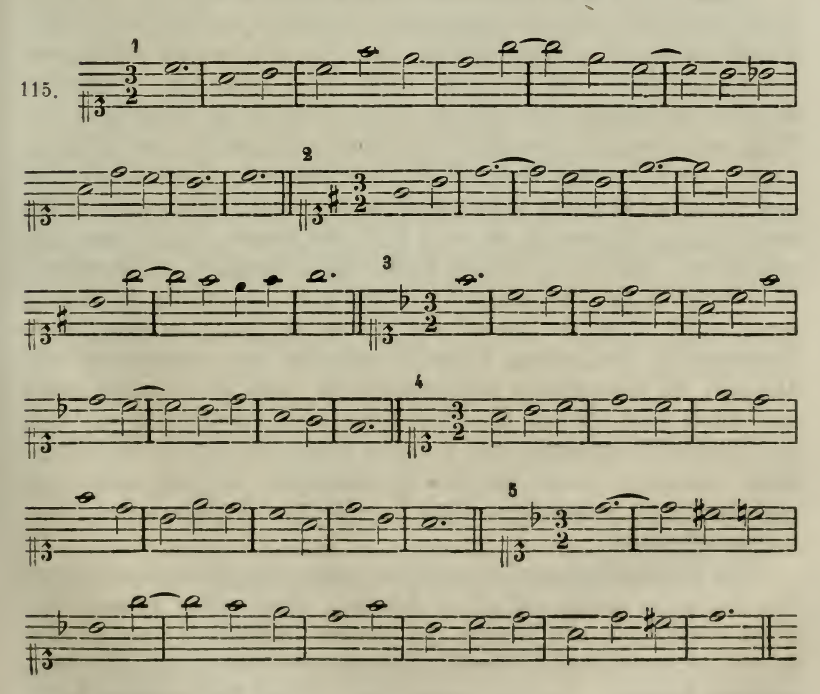
Auch hier geben die beiden gebundenen Noten im Bass zu Bemerkungen Veranlassung. Hier sind sie nicht als Vorhalte oder zum Septimenakkord gehörig behandelt, wie oben, sondern **sie bilden ein und dieselbe Harmonie.** Es ist bereits Seite 83 darüber gesprochen worden, dass der accentuirte Taktttheil, also besonders der erste nach dem Taktstrich, eine neue Harmonie fordert, zu welcher der vorhergehende führt und mit ihm in engster Verbindung steht. Dies als Regel angenommen, so muss zur Ergänzung der obigen Bemerkung über die Ausnahme noch hinzugefügt werden: dass bei gleichem Akkord über dem Taktstrich auch durch die **gleiche** Geltung beider gebundener Noten ein Gleichgewicht hergestellt sein muss, d. h. es muss wie bei der Vorbereitung einer Septime oder eines Vorhalts diese Vorbereitung nicht kürzer als der folgende Ton, sie kann aber länger sein. Siehe Harmonielehre Seite 59. So würde *a* diesem Grundsatz entsprechen, *b* aber nicht, also nicht zu loben sein.



Die Geltung der Akkorde in Nr. 113 ist an beiden Stellen verschieden; während dort bei *a* die Harmonie *H* drei halbe Noten durch, also wie 2 zu 1, gilt, ist die Harmonie *A* bei *b* zwei halbe Noten festgehalten. An beiden Stellen aber ist durch die Stimmenbewegung und die dadurch veränderte Stellung des Akkords die fehlende Accentuirung ausgeglichen, und an der ersten Stelle (bei *a*) die längere Dauer des Akkords noch dadurch, dass, wenn auch der Akkord länger geltend bleibt, durch den Fortschritt des Basses in die Septime *a* das Gleichgewicht in der Bindung selbst doch erhalten bleibt.

Wir müssen es uns versagen, Beispiele einer Arbeit zu den Mittelstimmen zu geben, statt dessen sollen einige Aufgaben zu eigner Arbeit hier stehen.

Aufgaben zur Bearbeitung.



Sehr ist zu empfehlen, diese Aufgaben eben so, wie es mit den frühern Arbeiten geschah, in alle übrigen Stimmen in entsprechende Tonarten zu versetzen. Diese Art der Arbeiten wird wesentlich fördernd sein.

Rückblick auf den Gang unserer bisherigen Studien.

Ehe wir die Studien des einfachen Contrapunkts verlassen, blicken wir noch einmal auf den eingeschlagenen Weg zurück, um eine Uebersicht des bisher Erlernten und Erreichten zu gewinnen. Der Standpunkt, den wir jetzt erreicht haben, lässt schon eine grössere Umschau zu, und ein Blick auf einen zurückgelegten Weg gewährt stets eine gewisse Beruhigung und Genugthuung, die wohl geeignet sind, zu weiterm anhaltenden Streben zu ermuthigen. Wenn wir das in der Ferne liegende Ziel noch nicht klar schauen können, so werden doch die durch die gewonnene Gewandtheit gelungenen Arbeiten uns Anklänge an vorhandenes Gutes, an einen edlern Stil geben, dem bis jetzt nur die Anwendung in grösserm Umfange fehlt.

Ausgerüstet mit möglichst vollständiger Kenntniss der Harmonie und ihrer Verbindungsgesetze, begannen wir auf dem Grund derselben die freie Entwickelung der Stimmen in den einfachsten Bewegungsarten, die geeignet sind, das technische Verfahren kennen zu lernen. Es gab da keine Blumen zu pflücken; der Weg, steril und öde, mit sehr beschränkter Fernsicht, war mühsam genug, und die einzige Genugthuung bestand in der Freude, schwere und mühsame Arbeiten vollendet zu haben. Das blühende Land der musikalischen Poesie lag da noch in weiter Ferne, den Blicken unerreichbar. Wohl dem, dessen Kräfte nicht versagten, ohne eigentliche Erquickung unaufhaltsam vorwärts zu schreiten, in dessen Brust nicht allein das Gefühl der Pflichterfüllung, das hingebende Vertrauen in die Leitung lebendig geblieben ist, sondern dem die Ahnung, die Erkenntniss aufgegangen ist: dass jede Kunstleistung im Grunde doch nur aus einzelnen Elementen zusammengesetzt ist, die, an sich unscheinbar, nur in ihrem Zusammenwirken das Kunstleben erzeugen; dass einzelne Wortfügungen an sich nicht den geistigen Inhalt ausmachen, dass sie aber zum Ausdruck desselben nothwendig sind.

Die Ueberschreitung der nächsten Grenze bot uns Erfreulicheres. Der Choral in seiner einfachen Würde, seiner edlen Tonsprache, seiner Weihe gab uns bereits ein Ganzes, nicht blos Bruchstücke, in und mit welchem die einzelnen Elemente zu bestimmterer Geltung gelangen konnten. Hier lag schon eine gewisse Befriedigung in der Arbeit selbst, in der Vollendung eines Ganzen; das mechanische — scheinbar ziel- und zwecklose — Arbeiten nahm eine bestimmtere Richtung, und so sehr es noch durch festgestellte Schulaufgabe begränzt erschien, konnte es sich doch schon künstlerischer Absicht

und Ausführung nähern. Freilich blieb die technische Fertigkeit noch unsere Hauptaufgabe und Rücksicht; aber ohne sie ist nun einmal keine unbeschränkt freie, nur den künstlerischen Zweck ins Auge fassende Ausführung möglich.

So weit sich aber auch eine solche Choralbearbeitung erstrecken kann, so klein bleibt immer noch das Feld gegen jenes der zahlreichen Formen der Composition überhaupt, selbst solcher, die den Contrapunkt an sich hauptsächlich zur Geltung bringen oder auf dessen Grund und Boden ruhen. Wollen wir uns auch diesen immer mehr zu nähern suchen, so müssen wir für die Schule, für die eigentlichen Studien immer noch eine gewisse Gränze ziehen, schon desshalb, weil es unmöglich wäre, alle Gestaltungen zu erschöpfen, wenn überhaupt rathsam; der praktischen Composition ist die weitere Vollendung, die Anwendung der verschiedenen Formen zu überlassen. Desshalb kehren wir zurück zu jenen kleinen Aufgaben, die keine weitere Disposition erfordern, erweitern aber die metrische Bildung der Melodien, nicht ins Unbegränzte, Willkürliche, sondern nur so weit ihre Verschiedenheit uns noch zu einfachen contrapunktischen Stimmenführungen Gelegenheit bietet.

Dies war unsere dritte Art der contrapunktischen Uebungen, auf deren kleinem Gebiet sich immerhin auch eine Fülle von Blüthen finden lässt, wenn man sie nur zu entdecken und zu pflücken versteht. Eine langjährige Erfahrung hat mich von dem Nutzen, dem Fördernden gerade dieser, schon an sich selbst interessanten Arbeiten überzeugt, und sie sind desshalb bereits in der ersten Auflage des Lehrbuchs der Harmonie angedeutet und empfohlen.

Es wäre hier über das eigentliche Ziel, oder vielmehr über das Verhältniss, die Verbindung dieser Arbeiten zu und mit der praktischen Anwendung noch etwas zu sagen, was vor dem Beginn der Studien im doppelten Contrapunkt eben so gut geschehen kann, als später, da dieser eigentlich nichts Anderes ist, als eine besondere Verwendung des einfachen Contrapunkts.

Das Ziel aller dieser Studien kann kein anderes sein, als die Composition selbst oder das Verständniss der Compositionen überhaupt. In beiden Fällen führen uns die contrapunktischen Studien auf directem Wege zunächst zur Composition der Fuge und solcher Tonstücke, die im gleichen Charakter gehalten sind, auf weitern Umwegen aber zur Composition aller andern Gattungen. Ueber den ersten Weg ist hier nichts weiter zu sagen, als: man lasse sich in seinen Studien nicht stören und warte die Zeit der Reife ab, um zu grössern Arbeiten der Art übergehen zu können. Handelt es sich aber um den Drang, sich in andern Gattungen von Compositionen zu versuchen, so würde hierbei die Frage entstehen: in welchem

Verhältnisse stehen diese theoretischen Studien zu der praktischen Composition; wie lassen sich beide mit einander verbinden; soll man während der Studienzeit componiren und zu welchem Zeitpunkt überhaupt damit beginnen? Ueber das Verhältniss der Studien zur Composition ist schon bei verschiedenen Gelegenheiten andeutungsweise gesprochen worden. Da eine Composition einen mehr oder weniger grössern Umfang hat, als eine blosse Studie, da sie überhaupt nicht aus einer blossen Aneinanderreihung verschiedener Gadanken bestehen soll, so ist die Kenntniss der logisch-formellen Gesetze, die Fähigkeit der Entwickelung eines Gedankens, welches alles aus unsern bisherigen Studien nicht direct hervorgehen konnte, eine Vorbedingung. Ferner bringen wir bei der Studie in der Regel nur e i n e Gestaltungsart zur Ausführung, während die Composition dies nur selten thut, und mit vielen Arten an rechter Stelle abwechselt. Wenn also die Fähigkeit zur Composition das R e s u l t a t der theoretischen Studien sein, sie erst erzeugen soll, so wird unser jetziger Standpunkt noch nicht dazu geeignet sein. Bei alledem aber ist es nicht unbedingt zu tadeln, wenn schon jetzt Compositionsversuche gemacht werden. W o m u s i k a l i s c h e s T a l e n t w i r k l i c h v o r h a n d e n i s t, u n d b e s o n d e r s d i e F ä h i g k e i t d e s m u s i k a l i s c h e n D e n k e n s u n d E m p f i n d e n s, w o d i e s n i c h t m i t d e r b l o s s e n L u s t d e r N a c h a h m u n g, m i t d e r E i t e l k e i t v e r w e c h s e l t w i r d, d a k ö n n e n z u j e- d e r Z e i t C o m p o s i t i o n s v e r s u c h e g e m a c h t w e r d e n; n u r m ü s s e n s i e w ä h r e n d d e r Z e i t d e r e r n s t e r n S t u d i e n d i e s e n n a c h s t e h e n u n d i h n e n m ö g l i c h s t a n a l o g s e i n.

Dieser letzte Punkt ist es, worüber wir hier noch in Kurzem zu sprechen haben. Betrachten wir unsere ersten abstracten Uebungen und vergleichen wir sie mit irgend einem kleinen Tonstück, sei es Lied oder Clavierstück, so finden wir oft kaum eine Spur von Analogie zwischen beiden, ausser etwa im Harmonischen, und doch können solche Tonstücke, wenn auch nicht im Charakter, doch in einzelnen Zügen die durch den Contrapunkt erlangte Freiheit und Ausbildung der Stimmenbewegung enthalten. Ein Lied mit Clavierbegleitung wird uns freilich meistens nur harmonische Figuren in dieser bringen, doch wird auch da und dort eine feinere Stimmenführung zur Erscheinung kommen, die ihren Ursprung doch nur in contrapunktischen Bildungen zu suchen hat. Die Anwendung dieser letztern aber findet man in Clavierstücken guter Art aus neuer Zeit, selbst der kleinern Form, häufiger als im Liede. Hier würde also für die eigenen Compositionsversuche etwas den bisherigen Studien Analoges sich finden. Das Geeignetste aber auf diesem Standpunkte wäre die Composition des v i e r s t i m m i g e n L i e d e s. Hier ist das

gewohnte Element, der gewohnte Raum zu finden, hier stellt sich auch das, was der Composition zugehört, am einfachsten heraus.

Es würde zu weit führen, über diesen Punkt ausführlicher hier zu sprechen, und so mag es bei diesen Andeutungen bewenden. Dass hierbei die formellen Gesetze in Anwendung zu bringen sind, ist ja einleuchtend, und diese verlangen ein besonderes Studium, wenn man sich nicht willkürlichen Einfällen überlassen will, die ja oft nicht anders als eigensinnig — barock zu nennen sind.

Nach dieser übersichtlichen Betrachtung gehen wir zum doppelten Contrapunkt über.

Zweite Abtheilung.

Der doppelte Contrapunkt.

Es ist bereits oben bemerkt worden, wie oft die musikalische Terminologie — zum grössten Theil aus alter Zeit herrührend, wo die Bedeutung eines Wortes, wenn nicht auf andere Dinge, als heut zu Tage, sich doch auf solche bezog, die mit der Zeit eine wesentliche Umgestaltung erfuhren — an sich nur einen dunklen Sinn zulässt und somit eine weitere Erklärung nothwendig macht, die wieder in manchen Lehrbüchern und Encyklopädien nichts weniger als klar und übereinstimmend erscheint. Schon das Wort ,,Contrapunkt'' bedurfte einer weitern Erklärung; was aber doppelter Contrapunkt im Gegensatz zum einfachen bedeutet, ist aus den Worten selbst eben so wenig zu erkennen, die eher zu einer falschen Vorstellung Veranlassung geben.

Doppelter Contrapunkt ist nicht ein solcher, der etwa durch zwei verschiedenartig gebildete Stimmen zu einem *Cantus firmus* gleichzeitig ausgeführt wird, wie zunächst vermuthet werden könnte, sondern ein einfacher Contrapunkt, welcher aber so gearbeitet ist, dass er durch Umkehrung gegen den *Cantus firmus* in verschiedenen Intervallen und zu verschiedenen Zeiten (nur in einem einzigen Falle auch gleichzeitig) erscheinen kann. Es ist also ein zu versetzender oder versetzter Contrapunkt, und zwar dadurch, dass die obere Stimme die untere, die untere die obere Stimme wird, oder werden kann.

Als die hauptsächlichsten Arten behandeln wir: den doppelten Contrapunkt in der Octave, in der Decime und in der Duodecime.

Wenn jedes rein mechanische Verfahren, jede Künstelei in gewissem Sinne der Feind künstlerischer Gestaltung im Grossen und Ganzen zu nennen ist, wenigstens als Hemmniss phantasiereicher Gedankenentwickelung erscheint — wie z. B. die Arbeit eines allzu künstlichen Canons beweist —, so wird doch, so künst-

lich die Arbeit im doppelten Contrapunkt sich auch oft zeigen dürfte, bei genauer Kenntniss der Verwendung desselben bald klar werden, welchen bedeutenden Werth er für eine echt künstlerische Gestaltung zur richtigen Zeit angewendet haben kann. Er macht es möglich, den Gehalt zweier entgegengesetzten musikalischen Gedanken nach allen Seiten und Richtungen hin geltend und eindringlich zu machen.
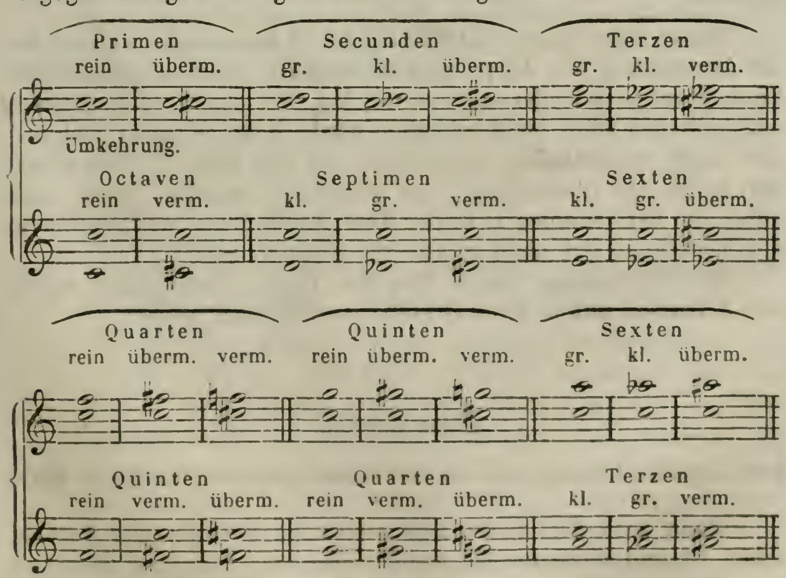
Dieser Vortheil, den der doppelte Contrapunkt gewährt, gilt nicht allein der Fuge, wo die Nothwendigkeit solcher verschiedenartigen Verwendung zu Tage liegt, sondern kann für viele andere Tonstücke in mehr oder weniger Ausdehnung ein vorzügliches Mittel zu künstlerischer Ausführung werden.
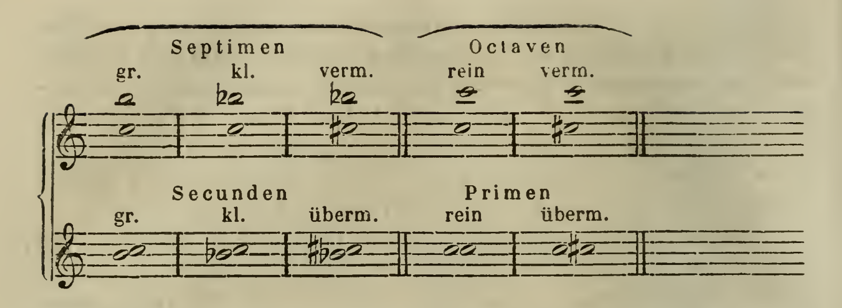
Ueber die technische Behandlung des doppelten Contrapunkts soll nun das Weitere folgen.

Erster Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave.

Zunächst haben wir die Intervall-Verhältnisse, die durch die Umkehrung zweier Stimmen in die Octave entstehen, wie sie das Lehrbuch der Harmonie S. 7 bereits darstellte, uns noch einmal zu vergegenwärtigen in folgender Darstellung:





Wir finden bei näherer Betrachtung dieser Umkehrungen, dass die Verwandlung der Intervalle nicht allein auf das Zahlenverhältniss, wie es sich in diesen Reihen ausspricht:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

an sich, sondern noch einen ganz besondern Einfluss auf weitere innere Gestaltung der Intervalle hat, in so fern sich dieselben in ihr Gegentheil verkehren, nämlich: die grossen in kleine, die übermässigen in verminderte, und umgekehrt, wobei nur die vollkommenen Consonanzen, die reine Prime, Quarte, Quinte und Octave, eine Ausnahme machen, welche auch in der Umkehrung rein bleiben.

Dieser feine innere Unterschied ist es besonders, welcher bei der Anwendung des doppelten Contrapunkts einen so wesentlichen Einfluss auf verschiedenen Ausdruck hat, der einem aufmerksamen musikalischen Ohre nicht entgehen wird. Denn es macht doch immer einen wesentlichen Unterschied, ob das Intervall hier gross, dort klein, hier übermässig, dort vermindert erscheint, wenn auch durch die Verwandlung z. B. der Terz in die Sexte, der Septime in die Secunde an sich nicht gerade viel geändert wird.

Die Verwendung dieses Materials nach verschiedenen Seiten und Arten soll nun in ihren Grundzügen dargelegt werden.

Elftes Kapitel.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave als zweistimmiger Satz.

Wenn auch der zweistimmige Satz als selbständiger Tonsatz selten ist und meistens nur stellenweise und vereinzelt zwischen mehrstimmigen Gruppen erscheint, so haben wir an ihm doch die

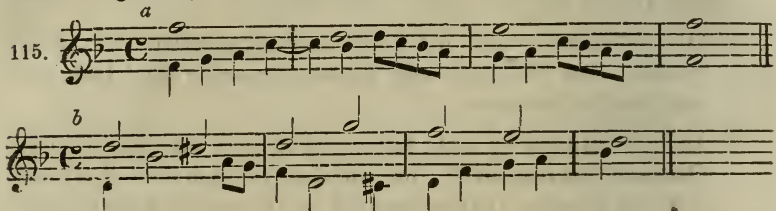
Grundzüge der ganzen Eigenart, wie ihre Verwendung kennen zu lernen.

Zur Entwerfung eines zweistimmigen Satzes im doppelten Contrapunkt der Octave sind folgende Regeln aufzustellen:

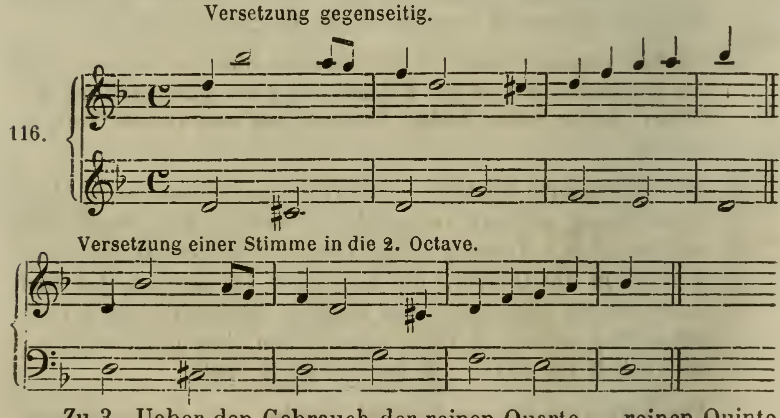
1. Die Entfernung der Stimmen von einander darf die Octave nicht überschreiten, wenn die Umkehrung innerhalb derselben Octave erfolgen soll.
2. Die Behandlung und die Fortschreitungsgesetze der Dissonanzen, der Wechsel- und Durchgangsnoten sind hier sehr sorgfältig zu beachten.
3. Die reine Quarte ist nicht frei anzuschlagen, sondern wie eine Dissonanz zu behandeln; nur auf dem zweiten oder überhaupt auf den geraden Takttheilen und im Durchgang kann sie auch frei erscheinen. Ebenso ist die reine Quinte zu behandeln, weil sie sich in die reine Quarte verwandelt.
4. Die übermässige Quinte, umgekehrt verminderte Quarte, ist nur im zweiten Takttheil, meistens im Durchgange, zu gebrauchen, oder als Vorhalt vorbereitet. Die verminderte Quinte (übermässige Quarte) kann ohne Vorbereitung in jedem Takttheil gebraucht werden, wenn sie gut fortschreitet.
5. Die übermässige Sexte ist zweistimmig auszuschliessen, weil die verminderte Terz der Umkehrung keine gute Stellung gewährt, selbst wenn **beide** Stimmen um eine Octave versetzt werden.
6. Die verminderte Septime — übermässige Secunde — ist dann zweistimmig nicht zu verwenden, wenn sie sich regelmässig auflöst. Die Auflösung erfolgt dann in die leere Quinte, umgekehrt in die Quarte, die höchstens im zweiten Takttheil durchgehend Platz hätte. Bei mancher unregelmässigen Fortschreitung jedoch ist sie zu gebrauchen, besonders aber gut als Vorhalt zur Sexte. S. Beisp. 116, 1. Takt.
7. Von Vorhalten können benutzt werden: der Septimen- und Quarten-Vorhalt. Der Nonen-Vorhalt ist auszuschliessen, weil er keine einfache Umkehrung, eben so auch in der Versetzung in zwei Octaven einen fehlerhaften Satz giebt.
8. Vorhalte von unten nach oben (Retardationen) sind am besten bei der Fortschreitung in halben Stufen anzubringen, z. B. bei der übermässigen Secunde, übermässigen Quarte und Quinte: nicht bei der übermässigen Sexte, der grossen und kleinen Septime.

Zu diesen Regeln folgen hier noch einige Bemerkungen und Beispiele.

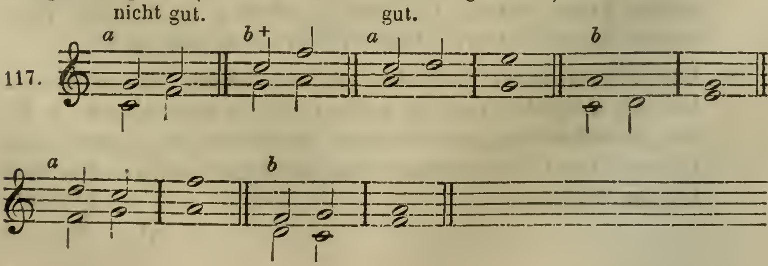
Zu 1. Jede Ueberschreitung der Octave bringt bei der einfachen Versetzung kein anderes Intervall; nur gegenseitige Versetzung der Stimmen in die Octave oder einer derselben in die Doppel-Octave wird eine wirkliche Umkehrung hervorbringen, welche Versetzung sich jedoch nach dem Stimmenumfang richten muss.
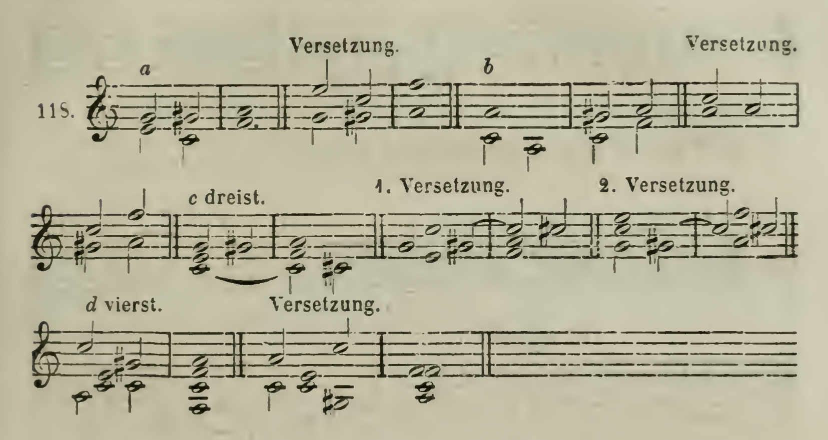


Hier wird *a* eine einfache Versetzung gestatten, *b* aber wird im 2. und 3. Takte auf dieselbe Weise keine Versetzung bringen und nur gegenseitige Versetzung, oder solche einer der Stimmen in die 2. Octave giebt eine vollständige Umkehrung, was aber des Stimmenumfangs wegen nicht immer zulässig ist. In mehrstimmigen Sätzen aber kann dazu eine geeignete Stimme gewählt werden.



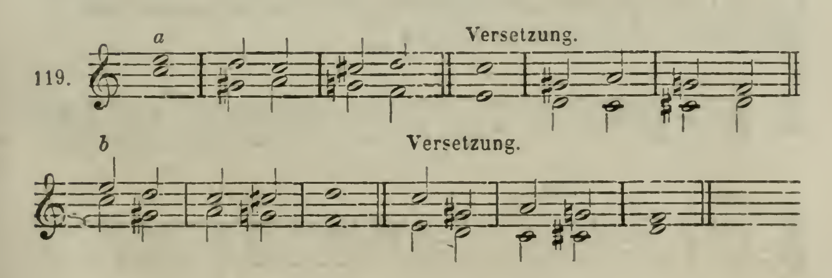
Zu 3. Ueber den Gebrauch der reinen Quarte — reinen Quinte einige Beispiele (NB. *b* ist die Versetzung von *a*):



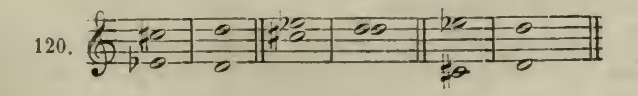
Zu 4. Zweistimmig wird die übermässige Quinte auf ähnliche Art wie bei 118 *a* zu gebrauchen sein, nicht wie bei *b* im 1. Takttheil. Im drei- und vierstimmigen Satze ist sie noch brauchbarer, *c* und *d*. Als Vorhalt siehe Nr. 123.



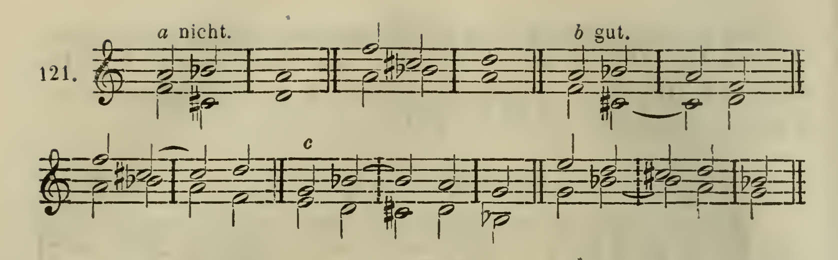
Die verminderte Quinte kann frei auf jedem Taktthcil erscheinen, doch wird sie auf dem ersten besser vorbereitet sein.



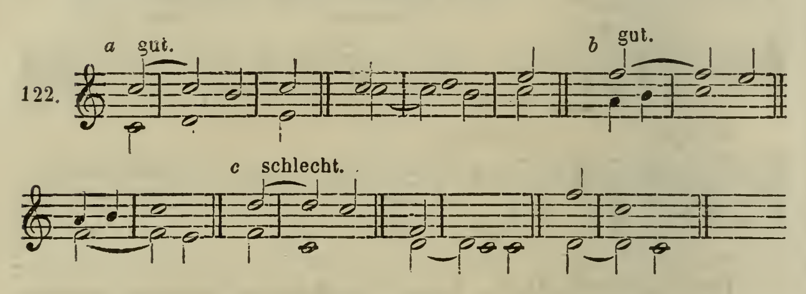
Zu 5. Wie wenig die übermässige Sexte zweistimmig geeignet ist, mögen folgende Beispiele beweisen:
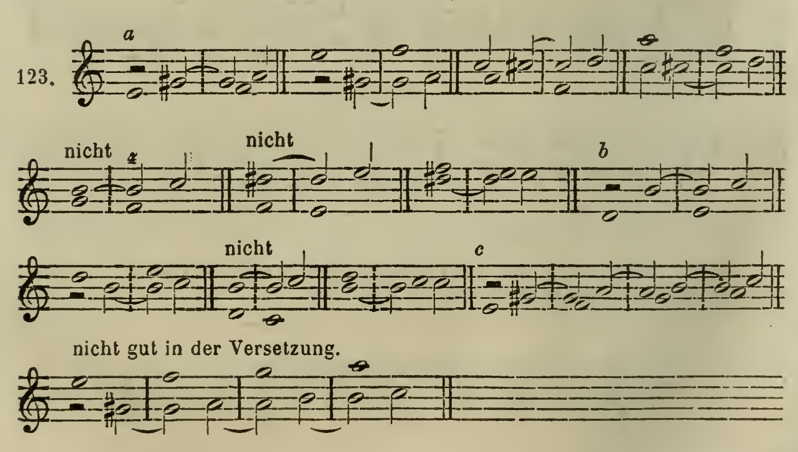


Zu 6. Die regelmässige Auflösung der verminderten Septime — übermässigen Secunde zeigt sich so, *a*: bei *b* ist die Fortschreitung unregelmässig.



Zu 7 mögen hier einige Beispiele folgen:



Zu 8 gehören die Retardationen der übermässigen Intervalle (*a*); bei der Fortschreitung der halben Stufe (*b*); bei der ganzen Stufe jedoch nur in der Sequenz zu billigen (*c*).

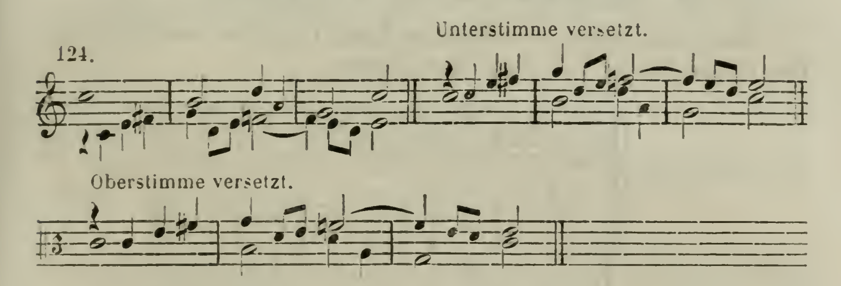


Viele der obigen Bemerkungen sind weniger als Regeln anzusehen, sondern mehr als kritische Betrachtungen, deren Werth sich freilich erst dann geltend macht, wenn die oben abgerissenen Stellen am rechten Orte mit ihrer Umgebung erscheinen, wodurch sie überhaupt erst ihre wahre Bedeutung erhalten.

Die Arten der Versetzung der Stimmen im doppelten Contrapunkt.

Wir haben diesen Punkt zwar schon oben berührt, wollen hier aber noch Näheres darüber sagen. Durch die Versetzung können folgende verschiedene Arten entstehen:

1. Wenn sich zwei Stimmen nicht eine Octave von einander entfernen, so kann eine derselben in die nächste Octave über oder unter die andere gesetzt werden, z. B.



Man sieht, dass das Resultat auf beide Arten dasselbe ist, wenn man von der höhern und tiefern Lage absieht. Welches zu wählen sei, darüber kann nur der Tonumfang des Satzes wie der Stimmen entscheiden. Oft wird es zweckmässig sein, eine Stimme zwei Octaven zu versetzen.

2. Wenn der Tonumfang eines Satzes über eine Octave hinausgeht, so müssen, um eine wirkliche Umkehrung überall hervorzubringen, entweder

a. beide Stimmen gegen einander versetzt werden, d. h. die obere eine Octave hinunter, die untere eine Octave hinauf, oder

b. eine der beiden Stimmen muss um zwei Octaven versetzt werden, wenn die andere stehen bleiben soll.

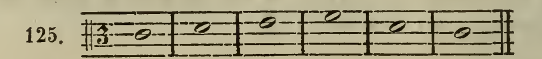
Von der ersten Art ist ein Beispiel Nr. 116 und Nr. 118 *d* zu finden, von der zweiten ebenfalls Nr. 116, wobei die Oberstimme zwei Octaven tiefer gesetzt ist. Wollte man die Unterstimme zwei Octaven höher bringen, so würde sie hier unverhältnissmässig hoch werden. Eine Transposition in eine tiefere Tonart würde hier wohl etwas helfen, aber nichts wesentlich Neues zu Tage fördern. Man sieht hier wieder, wie man sich bei der Wahl der Umkehrung stets nach den Verhältnissen richten muss.

Die Uebungen im doppelten Contrapunkt der Octave.

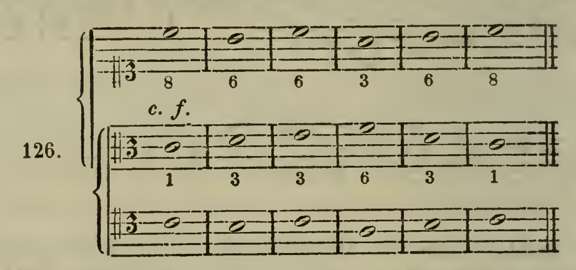
Zweistimmig.

Um das einfach Technische zu üben, kann man mit der ersten Art unserer Uebungen, wie beim einfachen Contrapunkt, beginnen.

Zur Anleitung soll folgender kurzer *Cantus firmus* dienen:

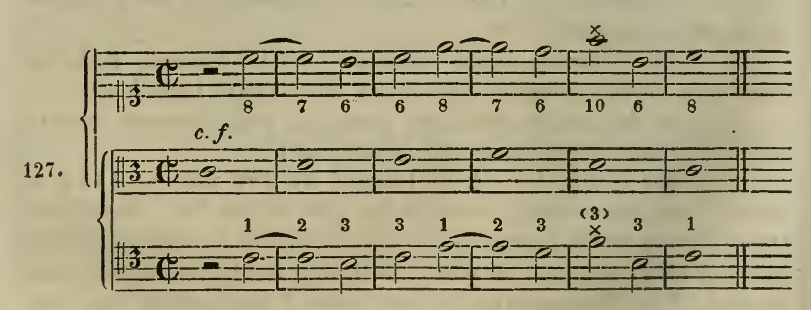
125. 

Am besten notirt man den Contrapunkt zugleich über und unter den *Cantus firmus*, z. B. in ganzen Noten:

126. 

Wir haben hier nicht einen dreistimmigen Satz, sondern einen zweistimmigen erhalten, der auf doppelte Weise ausgeführt werden kann, insofern der Contrapunkt entweder Oberstimme oder Unterstimme ist.

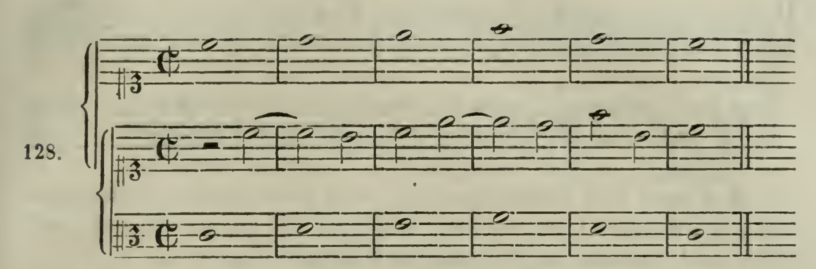
In halben Noten könnte der Contrapunkt dieser sein.

127. 

Das *f* im vorletzten Takte würde streng genommen insofern ein Fehler sein, als es über die Octave schlägt, daher keine Umkehrung gestattet, denn die Terz gilt hier gleich der Decime.

In gleicher Weise werden die Viertel hinzukommen, was wir hier nicht ausführen und der eigenen Uebung überlassen wollen.

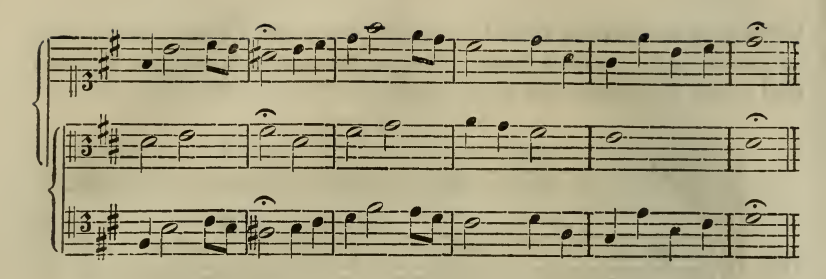
Dafür mag wiederholt bemerkt werden, dass der *Cantus firmus* eben so gut versetzt werden kann. Obiges Beispiel würde zwei Soprane und einen Alt geben auf diese Weise:



Zur eignen Uebung wähle man den *Cantus firmus* in verschiedenartigen Intervallschritten und in grösserer Ausdehnung, als obiger erscheint.

Weiter können Choräle auf dieselbe Art zweistimmig gearbeitet werden. Von diesen soll ein Beispiel hier stehen:

129.



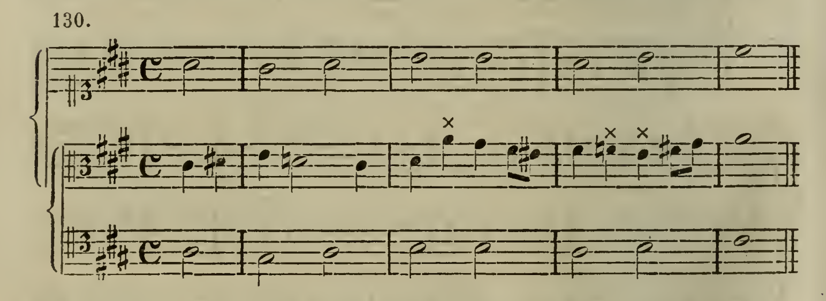
Man wird hier leicht erkennen, dass Terz und Sexte das harmonisch-Bestimmtere ergeben, während die Quinte (Quarte) sehr selten und meistens nur im zweiten Takttheil Platz findet.

So unscheinbar diese Arbeiten auch ausfallen mögen, so wenig praktischen Werth sie besitzen, so sehr wird eine fleissige Uebung fördernd sein, wenn sie zugleich ein kritischer Blick leitet; bei aller Einfachheit wird jede neue Aufgabe die Möglichkeit bieten, mannigfaltige Wendungen zu erproben und bei aller Beschränkung sich frei bewegen zu lernen.

Später wird gezeigt werden, auf welche Weise diese an sich dürftigen und kahlen Ausführungen bedeutender gestaltet werden können.

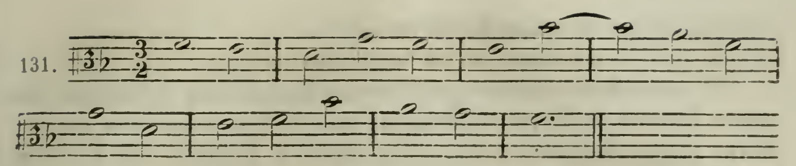
Wenn man den Choral dem Sopran giebt, so muss er zugleich in den Tenor kommen, weil er dann zur Versetzung bestimmt ist:

130.



Im 3. Takte schlägt die Septime frei an; das kann man bei der kleinen Septime der 2. Stufe als Nachschlagnote schon gestatten. Im 3. Takte ist das *f* eine chromatische Durchgangsnote, und die nicht gut und frei anschlagende Quarte mit dem untern *Cantus firmus* wird nachträglich durch die bald nachfolgende Sexte *gis* leidlich.

Will man noch weitere Uebungen nach unserer oben angeführten dritten Art des *Cantus firmus* in weiter ausgebildeter melodischen Fortschreitung anstellen, so mag ein solcher *Cantus firmus* hier stehen, dessen Ausführung wir übergehen wollen.



Bei guter Vorbildung werden diese zweistimmigen Arbeiten keine Schwierigkeit machen; sie sind fleissig vorzunehmen, um sich zuerst in einfachen Verhältnissen an eine bestimmte Grenze zu gewöhnen und einzelne Intervalle in rechter Weise gebrauchen zu lernen.

Zwölftes Kapitel.

Die Verwendung des zweistimmigen doppelten Contrapunkts bei mehrstimmigen Sätzen.

A. Dreistimmig.

Unter den nächstfolgenden drei- und vierstimmigen Sätzen sind nicht diejenigen zu verstehen, welche wir später durch den dreifach und vierfach doppelten Contrapunkt erhalten werden, da die neu hinzutretende Stimme keine veränderte Stellung einzunehmen bestimmt ist.

Sobald eine weitere Stimme zum zweistimmigen Satz hinzutritt, erhalten manche der oben aufgestellten Regeln, die zunächst nur für den zweistimmigen Satz bestimmt waren, einige Modificationen. Zu den S. 99 hervorgehobenen Punkten mögen hier folgende Zusätze stehen:

Bei 3 wird z. B. die frei anschlagende Quarte unbedenklich, wenn eine Unterstimme hinzutritt, und selbst mit einer Ober- und Mittelstimme gewinnt sie an Bedeutung, wenn überhaupt nur der Quartsext-Akkord seine richtige Stellung hat.

Bei 4 sind drei- und vierstimmige Verwendungen schon oben angeführt.

Zu 5. Die übermässige Sexte kann dreistimmig verwendet werden, besonders wenn eine Mittelstimme oder Oberstimme hinzukommt.

Zu 6. Die verminderte Septime — übermässige Secunde kann mit einer dritten Stimme in regelmässiger Auflösung gut gebraucht werden.

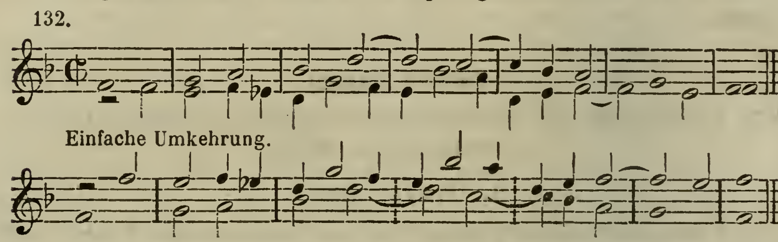
Gehen wir nach diesen wenigen Bemerkungen an die Ausführung selbst, so findet sich, dass aus einem vorhandenen zweistimmigen Satze im doppelten Contrapunkt ein dreistimmiger gebildet werden kann durch Hinzufügung

a. einer Mittelstimme,

b. einer Ober- oder Unterstimme.

Um eine Mittelstimme auch bei der Umkehrung der obern und untern Stimme in derselben Stellung zu erhalten, muss eine gegenseitige Versetzung stattfinden. Wir erhalten dadurch den Vortheil, bei der ersten Entwerfung entweder über die Octave hinaus gehen zu können, oder die Stimmen sogleich innerhalb der Grenzen zweier Octaven zu halten.

Folgender Satz soll uns ein Beispiel geben.



Soll zu diesem Satze eine Mittelstimme kommen, so ist es nur dadurch möglich, dass diese beiden Stimmen um eine Octave auseinandergelegt werden und die Umkehrung gegenseitig oder in einer Stimme um 2 Octaven erfolgt.

133.

c. f.

Freie Stimme.

Cp.

Umkehrung.

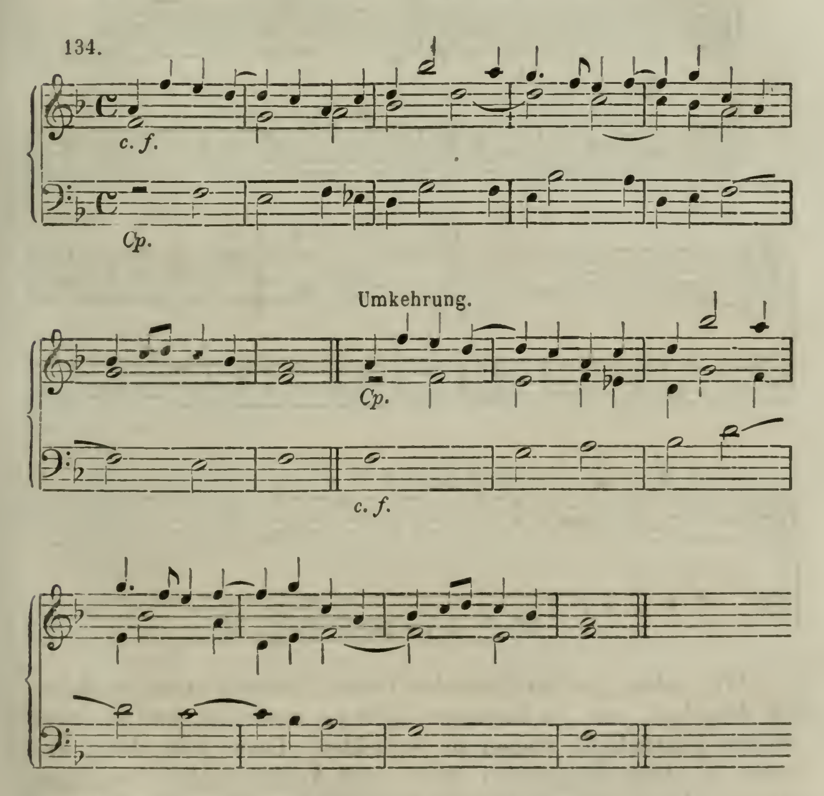
Cp.

c. f.

Dass hierbei der Umkehrung wegen auch die Mittelstimme gegen die beiden anderen nach den Regeln des doppelten Contrapunkt gearbeitet sein muss, ist aus diesem Beispiel leicht zu sehen.

Dieser Rücksicht bedürfen die frei hinzugefügte Ober- und Unterstimme nicht, da sie zu den übrigen in keine doppelte Stellung kommen.

Eine Oberstimme zu unserm Satze würde diese sein:



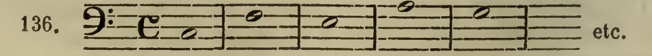
Die Hinzufügung einer Unterstimme zu einem gegebenen, in sich vollendeten Satz hat seine eigenthümlichen Schwierigkeiten. Die Unterstimme eines Satzes hat als solche ihren besondern Charakter. Tritt dieser in contrapunktischen Sätzen auch nicht so deutlich hervor, als in homophonen, so kann man doch, namentlich im doppelten Contrapunkt, sehr leicht bemerken, dass die als Unterstimme versetzte Oberstimme sehr häufig nicht die Sicherheit der harmonischen Führung und Stütze erlangt, als der ursprüngliche Satz. Ist aber in dem Satze die eigentliche Bassführung schon vor-

handen, so gehört grosse Geschicklichkeit dazu, eine andere neu als Unterstimme hinzuzufügen, die sich nicht zu steif und zu sehr in den Grundtönen bewegt, und den übrigen Stimmen analog gebildet erscheint.

Versuchen wir zu unserm Satze eine Unterstimme neu hinzuzufügen auf folgende Art:

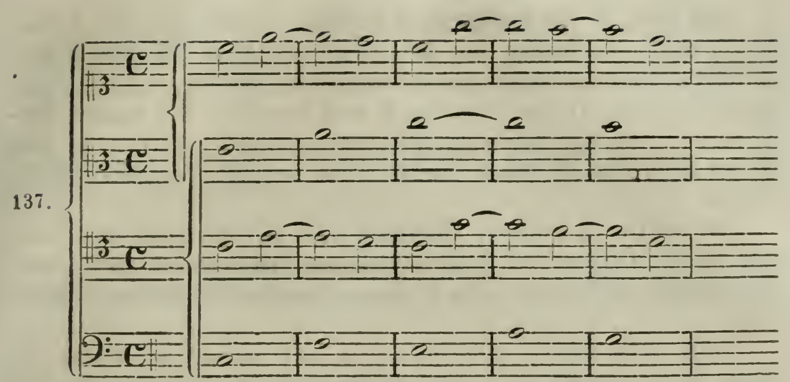
135.

Wir haben das Verfahren bei diesen Arbeiten etwas ausführlich dargelegt, um das Interesse dafür zu erwecken, und sie ihrer grossen Nützlichkeit wegen zu empfehlen. Bevor aber diese Arbeiten in oben angegebener Weise und Ausführlichkeit begonnen werden, dürfte es zweckmässig sein, die Aufgaben noch etwas zu vereinfachen. Es kann zunächst nach unserer ersten einfach technischen, später nach der dritten Art der Bass als *Cantus firmus* zur Bearbeitung aufgestellt werden in folgender Weise:



Hierzu werden die Stimmen im doppelten Contrapunkt auf folgende Weise gesetzt:

137.

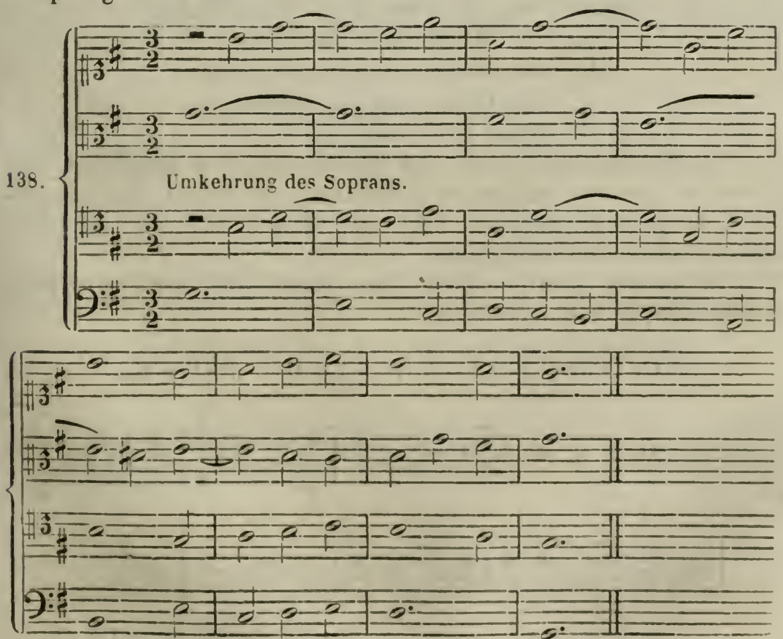


Es wird nach früherer Erläuterung wohl klar sein, dass hier nicht ein vierstimmiger Satz, sondern ein doppelter dreistimmiger vorliegt, dessen Trennung durch die vordere Einklammerung angezeigt ist. In ähnlicher Weise wurden die Beispiele des zweistimmigen Satzes Nr. 126 ff. notirt.

Eine solche Aufgabe kann man in ganzen, halben, Viertel-Noten im Sopran und Alt ausführen.

In gleicher Weise kann man die Aufgabe nach der ausgeführtern, oben angegebenen dritten Art stellen, wovon wir hier ein Beispiel geben wollen.

138.



Der Bass ist zur Bearbeitung gegeben, bildet also den *Cantus firmus,* ohne, wie früher, seine Stelle zu wechseln. Zu diesem Bass sind zwei Stimmen contrapunktisch gesetzt, welche, mit ihm verbunden, einen dreistimmigen Satz ergeben. Die beiden hinzugefügten Stimmen können gegenseitig umgekehrt werden, so dass sie mit dem Bass als zwei verschiedene dreistimmige Sätze gelten können.

Es wird nach früherer Anleitung noch zu bemerken sein, dass eine solche Aufgabe zu verschiedenen Arbeiten, z. B. in Viertelbewegung einer Stimme oder in gemischter Weise, benutzt werden kann.

Geht man sodann über zu der zuerst erläuterten Weise, zu einem im doppelten Contrapunkt gearbeiteten Satz eine dritte Stimme neu hinzuzufügen, so kann man, ausser jener Gattung von Melodie-Bildungen, auch im zweistimmigen doppelten Contrapunkt gearbeitete Choräle dazu benutzen.

B. Vierstimmig.

Das Verfahren, aus einem im doppelten Contrapunkt gearbeiteten zweistimmigen Satz einen vierstimmigen zu bilden, ist im Wesentlichen dasselbe, wie im dreistimmigen Satze, nur erweitert sich Aufgabe und Arbeit sehr.

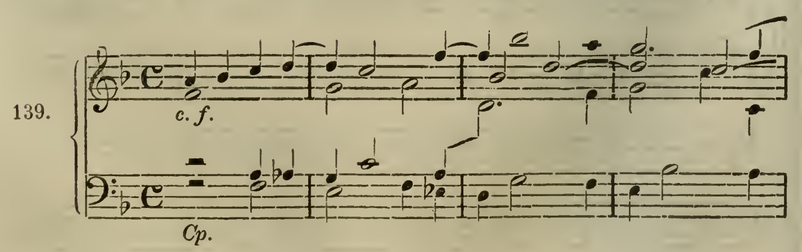
Vierstimmig werden die Sätze durch Hinzufügung

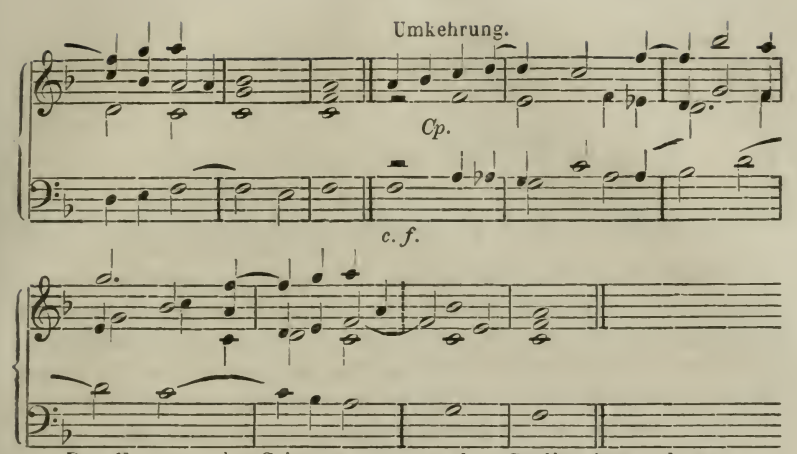
a. einer Mittel- und Oberstimme,
b. einer Mittel- und Unterstimme,
c. einer Ober- und Unterstimme,
d. zweier Mittelstimmen.

Die Mittelstimmen, in so fern sie zwischen den gegebenen Satz zu stehen kommen, müssen auch hier nach den Regeln des doppelten Contrapunkts gearbeitet sein; die übrigen Stimmen erfordern nur einfache Berücksichtigung.

Zu unserm oben gewählten Satz mögen hier einige Beispiele mit zwei freien Stimmen folgen.

a. Mit einer freien Ober- und Mittelstimme.



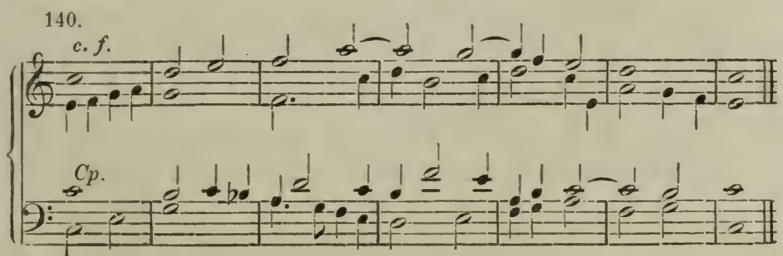


Das Kreuzen der Stimmen an manchen Stellen ist weder zu vermeiden, noch für solche Sätze, wie überhaupt da, wo es auf freie Bewegung der Stimmen ankommt, fehlerhaft.

b. Mit einer freien Mittel- und Unterstimme.

Der bessern Lage wegen ist der gegebene Satz nach *C-dur* transponirt.

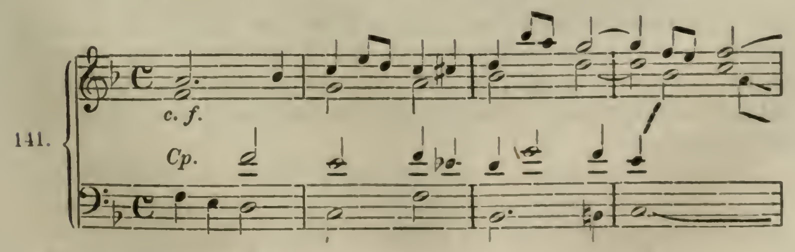
140.

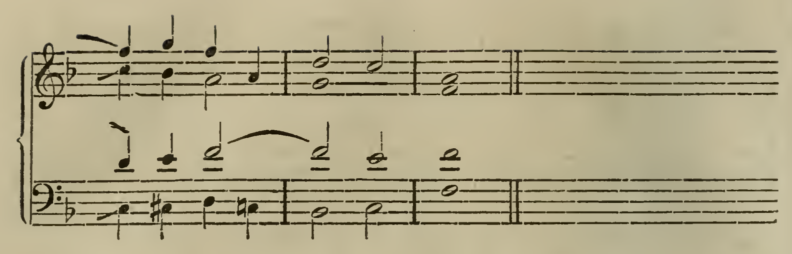


Um nicht zu weitläufig zu werden, überlassen wir die Umkehrung des *Cantus firmus* mit dem Contrapunkt der eigenen Untersuchung, und bemerken nur, dass beide Stimmen, der *Cantus firmus* und Contrapunkt, um eine Octave versetzt werden müssen.

c. Mit einer freien Ober- und Unterstimme.

141.



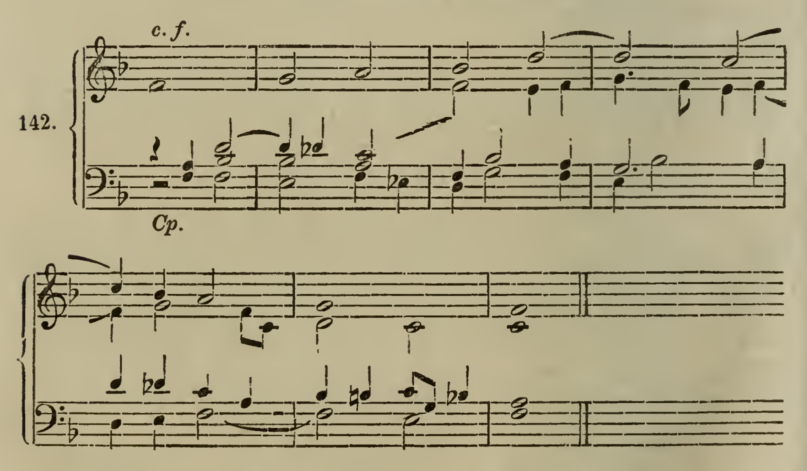


Es ist nicht zu rathen, bei der Hinzufügung eines freien Basses einen Orgelpunkt in solchen kurzen Sätzen anzubringen, weil die Kunst der Bassbildung dadurch doch gar zu leicht gemacht wird; ein kurzes Liegenbleiben aber, wie im obigen Beispiel im 4.—5. Takte, braucht man nicht ängstlich zu vermeiden, besonders wenn, wie hier, eine besondere Schwierigkeit zu überwinden ist.

Für die Versetzung bemerken wir, dass die beiden gegebenen Stimmen, Alt und Tenor, gegenseitig einfach umgekehrt werden.

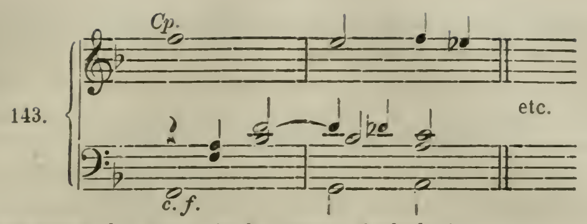
Die letzte oben angegebene Art mag hier noch folgen.

d. Mit zwei freien Mittelstimmen.



Das Ueberschlagen des Basses über den Tenor im 4. Takte würde für ein Tasteninstrument zu tadeln sein; bei dem entschiedenen Hervortreten des Tones *b*, wenn es ein einzelnes Instrument oder eine Singstimme angiebt, kann man sich wohl eine solche Freiheit gestatten.

Bei der Umkehrung wird es nöthig, beide Stimmen um zwei Octaven zu versetzen, um Raum für die Mittelstimmen zu gewinnen, wodurch anfänglich die Lage sehr weit wird, z. B.



Später bekommt der Satz ein besseres Verhältniss.

Als Vorarbeiten zu diesen schwierigern, schon einen gewissen Grad von Gewandtheit erfordernden Aufgaben kann man, wie bei den dreistimmigen Sätzen, eine leichtere Aufgabe stellen, und zwar wieder durch einen gegebenen Bass, auf folgende Art:

Ein einfacher Bass in ganzen Noten wird vierstimmig ausgeführt, dabei in Bezug auf die Stellung und Fortführung der Stimmen nach obigen Regeln des doppelten Contrapunktes verfahren. Dieser so gebildete Satz wird für doppelte Verwendung so abgeschrieben, dass der Sopran an die Stelle des Tenors, dieser an die Stelle des Soprans tritt. Auf diese Art kann der Satz mit halben und Viertel-Noten im Sopran, Alt gearbeitet werden.

Will man zu ausgeführteren melodischen Bildungen übergehen, so kann man unsere frühere dritte Art der Uebungen wählen, von welchen ein Beispiel hier stehen soll.

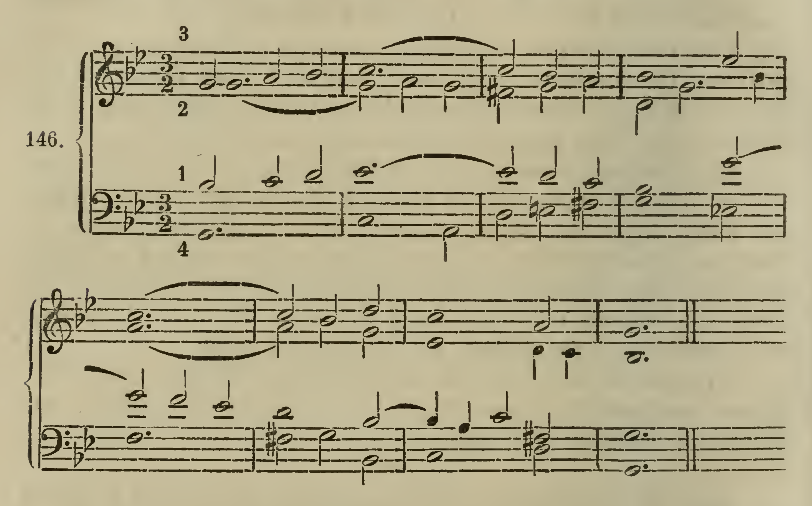
Aufgabe.

144.

Die erste vierstimmige Arbeit könnte diese sein:

145.

Da dieser Bass, wenn auch als *Cantus firmus*, doch nicht mit Rücksicht der Vertauschung mit einer andern Stimme hier bearbeitet ist, sondern in jeder noch vorzunehmenden Arbeit als Grundlage derselben dienen soll, so kann die Umkehrung, oder besser die Versetzung der Stimmen nur zwischen den übrigen Stimmen erfolgen. Bei obigem Beispiel ist die Versetzung des Soprans und Tenors beabsichtigt. Sie wird auf diese Weise ausfallen:



Zu dieser Art von Arbeiten ist noch besonders zu erwähnen, dass bei den Regeln über die Entfernung der Stimmen von einander auch die besonders zu beachten ist, dass beim ersten Entwurf der Sopran sich dem Bass unter eine Octave nicht nähern darf, weil sonst bei der Umkehrung der Tenor unter den Bass zu stehen kommt.

Dass man bei diesem Beispiel auch Sopran und Alt vertauschen könnte, ist mehr zufällig als beabsichtigt.

Auf gleiche Weise können diese Uebungen noch weiter fortgesetzt werden durch Viertelbewegung in den Stimmen.

Nach fleissiger Uebung in diesen Arbeiten, die nicht dringend genug zu empfehlen sind, wenn eine hinreichende Sicherheit im doppelten Contrapunkt erreicht werden soll, kann man zu den Aufgaben der zuerst erläuterten Hinzufügung freier Stimmen übergehen.

Diese Arbeiten unternimmt man am besten an solchen wie oben (S. 108) gebildeten und ähnlichen Sätzen, und zwar so, dass man zunächst zu einem so gegebenen *Cantus firmus* eine zweite Stimme im doppelten Contrapunkt schreibt, wozu dann die übrigen freien Stimmen in angegebener Art gesetzt werden.

Die Bearbeitung von Chorälen auf diese Art ist ebenfalls sehr zu empfehlen.

Ueber die Cadenzen dieser Sätze.

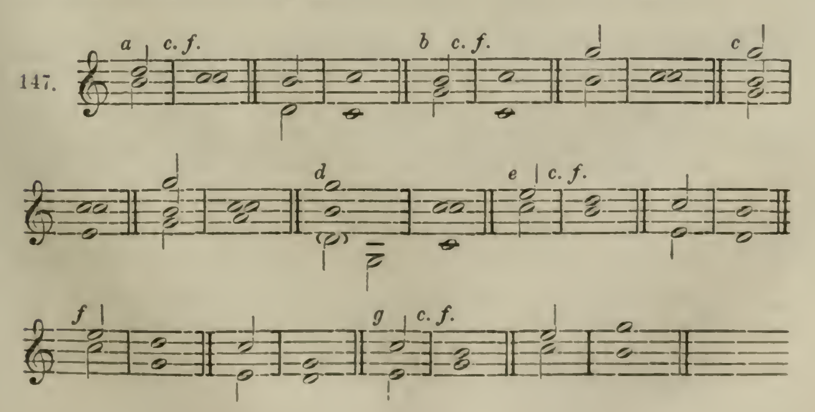
Obwohl die Anwendung aller bisher erläuterten Arten des doppelten Contrapunktes in Tonstücken in der Regel nur stellenweise und so erfolgt, dass eine Cadenz weder eintreten kann noch muss, so arbeiten wir doch unsere Sätze als Ganzes bis zum Schluss aus, so dass also auch über die Cadenz Etwas zu sagen ist.

Bildet der zweistimmige Satz die gewöhnliche Cadenz (147, *a*), so werden die hinzugefügten Stimmen keine Schwierigkeiten machen, nur die Oberstimme wird dann unvollkommen schliessen.

Ist der Schluss gebildet wie bei *b*, so entsteht nur für die hinzutretende Unterstimme eine Schwierigkeit. Soll keine fehlerhafte Fortschreitung entstehen, so bleibt nichts übrig, als den Schluss entweder unvollkommen zu machen, oder eine Trugcadenz anzubringen (*c*). Da nun beides am Schluss des ganzen Satzes nicht angeht, und nur für die Cadenzen der Mittelglieder, z. B. bei Chorälen, anwendbar ist, so bleibt nichts übrig als den Schritt *g*—*c* in der gegebenen Stimme entweder hier abzuändern, oder die Octavenfortschreitung, etwa wie bei *d*, in der Gegenbewegung auszuführen.

Die Halbcadenz kann zweistimmig, wenn der *Cantus firmus* die Quinte der Dominante enthält, nur mit Auslassung des Grundtons durch die Terz ausgeführt werden (*e*): bei der Terz aber durch den Grundton (*g*).

Dass der Grundton im ersten Falle nicht zu verwenden ist, selbst wenn man die leere Quinte sich gefallen lassen wollte, sieht man aus der Umkehrung bei *f*.



Etwas Weiteres über die Cadenzen wird im folgenden Kapitel zu sagen sein.

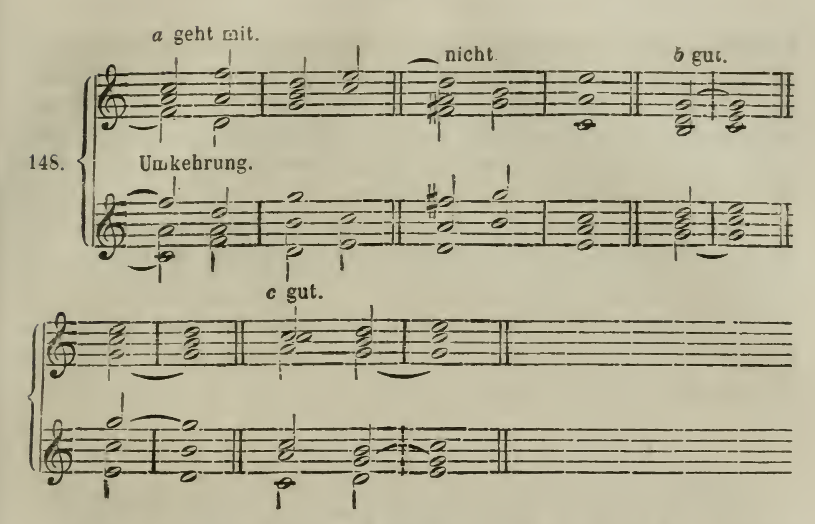
Dreizehntes Kapitel.
Der drei- und vier-doppelte Contrapunkt.

Wiederholt soll bemerkt sein, dass die drei- und vierstimmigen Sätze, welche wir aus dem zweistimmigen Contrapunkt soeben gewonnen haben, nicht das enthalten, was wir unter drei- und vier-doppeltem Contrapunkt verstehen. Dort bildeten sich die mehrstimmigen Sätze durch Hinzufügung einer oder zweier freien Stimmen, die nicht zur Versetzung bestimmt sind, und die nur als Mittelstimmen im doppelten Verhältniss gegen den *Cantus firmus* und den ursprünglichen Contrapunkt stehen; hier aber sind alle Stimmen zur gegenseitigen Versetzung bestimmt, alle müssen daher zu einander nach den Regeln des doppelten Contrapunktes entworfen sein.

a. Der drei-doppelte Contrapunkt.

Zu den S. 99 gegebenen allgemeinen Regeln sollen hier noch einige Bemerkungen für den drei-doppelten Contrapunkt folgen:

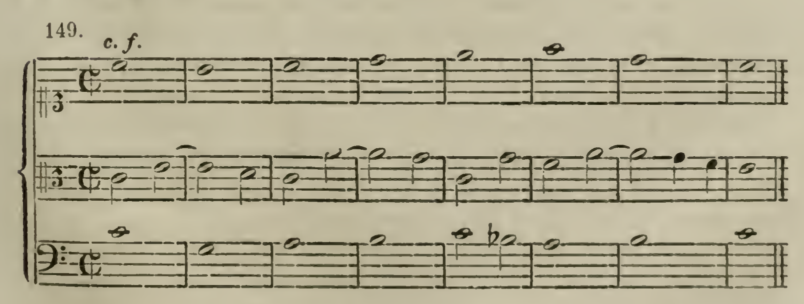
1. Die Art der Versetzung in 1 oder 2 Octaven, einfach oder doppelt, muss sich nach der Lage der Stimmen richten. Ein kurzes Ueberschreiten einer Stimme — durch 1 oder 2 Noten — ist oft nicht zu umgehen; nur ein Unterschreiten des Basses durch eine andere Stimme ist zu vermeiden, höchstens in einzelnen Nachschlagsnoten zu billigen.
2. Ueber die reine Quinte des Dreiklangs ist hier noch Einiges zu bemerken. Sie ist überall gut, wo sie aus der vorbereiteten Quarte durch Umkehrung entsteht. Im Anfangsakkord muss sie vermieden werden, weil sie in einigen Versetzungen den Quartsextakkord giebt. In gleicher Weise bringt ihr freier Eintritt auf dem ersten Takttheil einen nicht immer wünschenswerthen Quartsextakkord, der nur bei den Hauptdreiklängen auf der 1., 4. und 5. Stufe erträglich ist, nicht auf den übrigen Stufen (148, *a*). Sie wird immer am besten durch den Grundton vorbereitet oder gebunden sein (*b*). Im zweiten Takttheil kann sie durchgehen (*c*). Einige Beispiele mögen dies erläutern.



3. Von den Vorhalten gilt dasselbe, was S. 99 Nr. 7 und 8 gesagt ist. In den vorigen drei- und vierstimmigen Sätzen konnte der Nonen-Vorhalt in den Stimmen gebraucht werden, die nicht zur Versetzung bestimmt sind; hier ist er auszuschliessen.

4. Keine Stimme darf zu lange auf einem Tone liegen bleiben (es geschehe denn mit Absicht nach Art eines Orgelpunktes), weil dies zu sehr gegen die Bedeutung des Contrapunktes überhaupt verstösst und namentlich die Versetzung in den Bass sich flach und nichtssagend zeigt.

Wir geben zuerst ein Beispiel der ersten, einfachen Art, und zwar sogleich in halben Noten in einer Stimme:
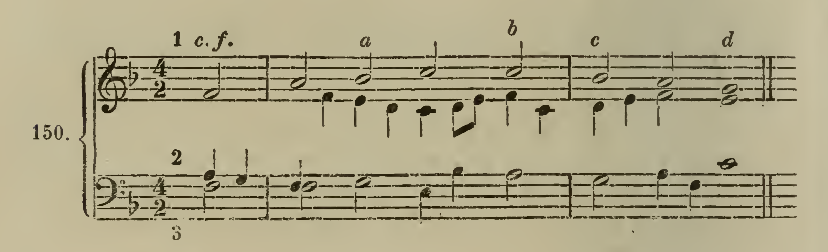


Diese Arbeit, die gegen keinen der oben angegebenen Sätze verstösst, kann in fünf Umkehrungen erscheinen, mit der obigen also sechs verschiedene Stellungen erhalten. Hierbei wird es freilich oft vor-

kommen, dass eine oder einige dieser Versetzungen sich nicht so gut präsentiren, als andere. Dies ist aber nicht immer ein Beweis der Unbrauchbarkeit; denn da bei der praktischen Verwendung, die sich namentlich bei Fugen nicht so selten findet, es nicht darauf ankommen kann, alle Versetzungen anzubringen, so hat man den Vortheil, die besseren auszuwählen.

Die Umkehrungen des obigen Satzes, die bald gegenseitig um eine Octave, bald um zwei Octaven erfolgen müssen, überlassen wir der eigenen Untersuchung.

In gleicher Weise kann man auch Viertel in einer Stimme zu dem obigen *Cantus firmus* setzen. Statt dessen soll hier noch der Anfang eines Chorals folgen:



Dieser Satz ist so eng gehalten, dass die Umkehrungen keine Schwierigkeit machen, nur die Decimen-Entfernung zu Anfang des ersten Taktes, wie die Nähe des Basses zum Sopran unter eine Octave im letzten Akkord wird in manchen Umkehrungen ein Kreuzen der Stimmen veranlassen, wenn es nicht durch eine weitere Octavenversetzung vermieden werden kann.
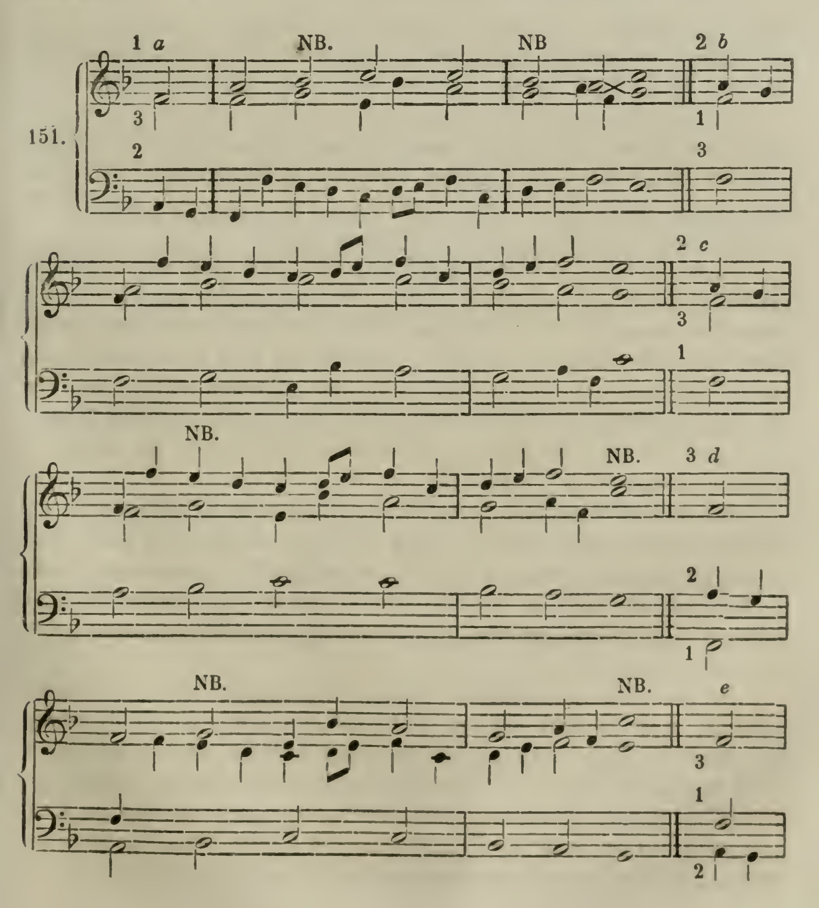
In diesen zwei Takten tritt die Quinte viermal auf, bei *a*, *b*, *c*, *d*. Bei *b* ist sie vorbereitet, hier bedarf sie keiner Erklärung. Bei *a* kommt sie zweimal vor, zuerst zwischen Sopran und Alt — *e b* als verminderte Quinte, dann zwischen Alt und Bass — *g d*. Da bei dieser Fortschreitung die Harmonie hier nur *G-moll* sein kann, so ist das *e* als durchgehende Wechselnote zu betrachten und die Stelle wird auch in den verschiedenen Umkehrungen klar sein. Siehe Nr. 151 *a*, *c*, *d*, *e*. Aus diesen Beispielen geht auch hervor, dass das nachfolgende *d* den Akkord bestimmt.
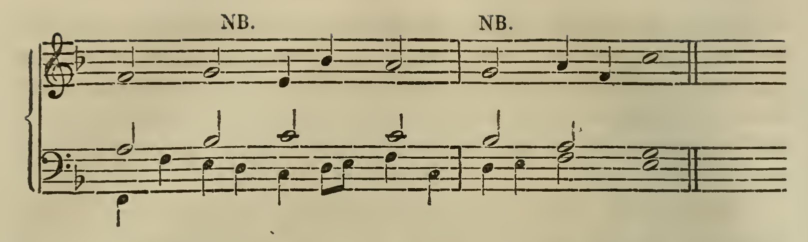
Anders treten die Quinten bei *c* und *d* auf. Sie erscheinen hier auf gutem Taktheil, während die übrigen sich auf leichtem befanden. Die Quinte bei *d* gehört zu einem Hauptdreiklang (der Dominante) und würde, da im Inhalt des vorausgehenden Akkords schon eine Vorbereitung des Grundtons *c* liegt, keine Bemerkung veranlassen, wenn hier nicht zugleich ein Halbschluss und möglicher

Weise ein Ruhepunkt stattfinden sollte. Dadurch nehmen sich die Versetzungen Nr. 151 *c*, *d* allerdings nicht bestimmt genug aus, da der Quartsextakkord nicht den Schluss bilden kann. Das muss man für eine Mittelstrophe so hinnehmen, da sonst in diesem Falle kein Halbschluss zu bilden ist, oder man muss die Stelle ganz ändern, etwa wie Nr. 152

Die Quinte *c* bildet den Nebendreiklang *G-moll*. Hier ist das freie Auftreten derselben aber vollkommen gerechtfertigt, weil es ebenfalls mehr im Durchgang erfolgt und — umgekehrt wie bei *a* — die Harmonie als Sextakkord von e^0 mit vollkommen regelmässiger Fortschreitung sich geltend macht.

Es folgen nun noch die verschiedenen Versetzungen des obigen Satzes.





Die erste Versetzung (*a*) geschieht durch die 2. und 3. Stimme, während die erste bleibt. Beide Stimmen sind um eine Octave versetzt, was bei der zweiten nicht nöthig war, nur würde sie sodann, wenn sie in der ursprünglichen Octave blieb, nicht für den Bass, sondern für den Tenor geeignet sein.

In der zweiten Versetzung (*b*) sind die 1. und 2. Stimme vertauscht, während die dritte bleibt. Dies geschieht dadurch, dass die 2. Stimme eine Octave höher gesetzt ist. Diese Umkehrung giebt die geringsten Veränderungen, weil die untere Stimme bleibt.

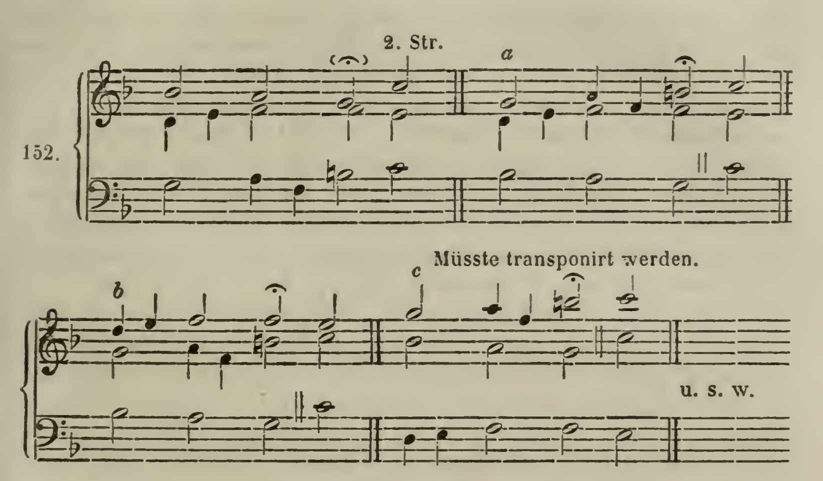
Die dritte Versetzung (*c*) geschieht wieder durch zwei Stimmen. Die erste gegen die zweite, wobei beide Stimmen um eine Octave versetzt sind; die erste gegen die dritte mit gleicher Octaven-Versetzung, und die 2. und 3. Stimme haben gegen einander die ursprüngliche Stellung, nur eine Octave höher.

In der vierten Versetzung (*d*) sind alle drei Stimmen gegen die ursprüngliche Lage umgekehrt. Die erste gegen die zweite Stimme, wobei die erste um zwei Octaven versetzt ist (die Versetzung konnte auch um eine Octave erfolgen, wenn man das Untersteigen der zweiten Stimme am Anfang des 1. Taktes gestatten will), während die zweite Stimme bleibt, die 1. gegen die 3. Stimme, mit Versetzung der dritten um eine Octave höher, und die 2. gegen die 3. Stimme in einfacher Versetzung.

Die fünfte Versetzung endlich (*e*) zeigt die 3. Stimme in der Umkehrung gegen die andere, und zwar gegen die erste durch doppelte, gegenseitige Versetzung um eine Octave; eben so gegen die 2. Stimme; nur die 1. und 2. Stimme sind gegen einander nicht versetzt, aber beide erhalten ihre Stellung eine Octave tiefer gegen die ursprüngliche.

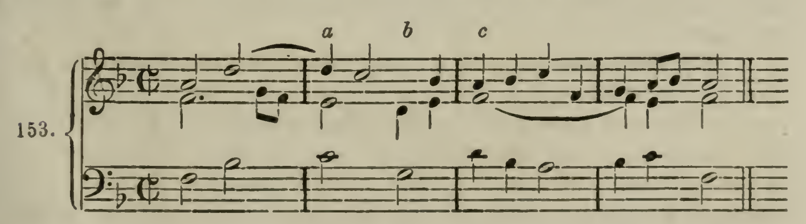
Wollte man bei mancher dieser Versetzungen andere Tonarten wählen, was da und dort ja wohl zweckmässig wäre, so könnte sich auch die Art der Octavenumkehrung ändern. Man wird sehen, (und desshalb haben wir die obigen Versetzungsarten ausführlich durchgegangen), dass hierin nur der Stimmenumfang und die Lage maassgebend ist, und dass es Hauptsache bleibt, dass die Stimmen wirklich in der Umkehrung erscheinen.

Wir kommen noch einmal zurück auf den Schluss von Nr. 150. Will man ihn nicht wie bei *c* und *d* als Quartsext-Akkord bringen, so bleibt nichts übrig, als die Stelle anders zu harmonisiren, etwa wie hier:

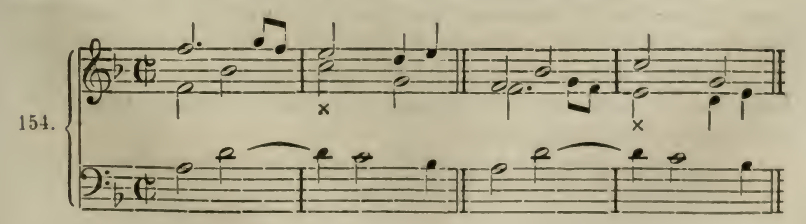


Nach diesem Schluss würde sich die 2. Strophe eng anschliessen müssen, wie oben angedeutet ist, mit oder ohne Fermate.

Um noch einige Punkte hervorzuheben, geben wir noch ein Beispiel einer freien Arbeit in gemischter Bewegung.



Dieses Beispiel enthält bei *a* einen Nonen-Vorhalt gegen unsere frühere Bemerkung. In vielen Umkehrungen wird dieser Vorhalt nichts Ungehöriges bringen; in folgenden aber erscheint er bedenklich:

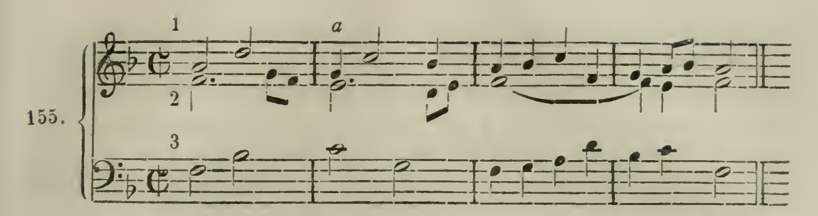


Was die Verdoppelungen beim Vorhalt in den übrigen Stimmen überhaupt betrifft, so scheint man heut zu Tage strenger und empfindlicher zu sein, als in älterer Zeit, die in dieser Beziehung sich grosse Freiheit gestattete. Man nehme unter vielen ein Tonstück aus nicht gar zu alter Zeit, wie eins der drei berühmten *Crucifixus* von A. Lotti, so wird man, z. B. bei dem zehnstimmigen, eine Anhäufung von Vorhalten mit Verdoppelungen finden, die wir heut zu Tage in dieser Verwendung kaum wagen, so kühne Wendungen und Anhäufungen anderer Art man auch sonst liebt. Die Fortschritte der neuern Zeit in der Harmonie, die feinere Ausbildung und Verwendung und dadurch reichere, complicirtere Gestaltung derselben gegen die frühere mehr contrapunktische Weise scheinen wohl einen wesentlichen Grund dieser verschiedenen Verwendung des Vorhalts abzugeben. Ob man in dieser Beziehung den heutigen Stil reiner nennen kann, bleibe dahingestellt; wenigstens ist so viel gewiss, dass zur Geltendmachung solcher Eigenthümlichkeiten und der Ausgleichung solcher Härten die correcteste und feinste Ausführung durch die besten Mittel und am geeigneten Orte, in grossen, weiten Räumen, gehört, wie sie nur selten stattfindet, und dass bei alledem selbst musikalisch empfindende Zuhörer sich zu dem Ausspruch verleiten lassen: es klingt wie falsch; worunter meist verstanden wird: es mag vielleicht ganz richtig oder regelrecht sein, mir ist aber eine solche Verwendung nicht angenehm. Sind nun auch solche oft gehörte Aussprüche nicht maassgebend, so hat man doch Stileigenthümlichkeiten einer alten Zeit nicht nachzuahmen und ihr sie zu überlassen.

Ich gestatte mir bei dieser Gelegenheit auf viele Härten im Stil des S. Bach hinzuweisen, die nicht sowohl in oben berührter Art, sondern mehr in einer freien, kühnen Behandlung der Durchgangstöne bestehen. Die tiefsinnigsten, geistreichsten Combinationen treten hier aber meistens in solcher Grossartigkeit auf, dass bei grösserer Vertiefung in das Wesen derselben solche Härten immer weniger empfunden werden und unser Verlangen nach dynamischer Abwechselung, nach gewohnten Contrasten nicht selten zurückgedrängt wird.

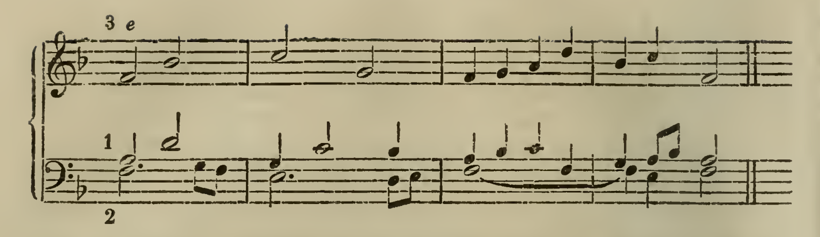
Gehen wir zu unserm Beispiel Nr. 153 zurück, so finden sich ausser dem Vorhalt noch zwei frei anschlagende Quinten, von denen die erste *b* bei ihrem stufenweisen Fortgang sich mehr nach Art der Wechselnote, die zweite *c* jedoch in vielen Umkehrungen, selbst als Sextakkord, und eine Nebenstufe auf gutem Taktheil berührend, sich nicht vortheilhaft zeigt.

Alle diese Dinge lassen sich leicht ändern und wir stellen den Satz so hin



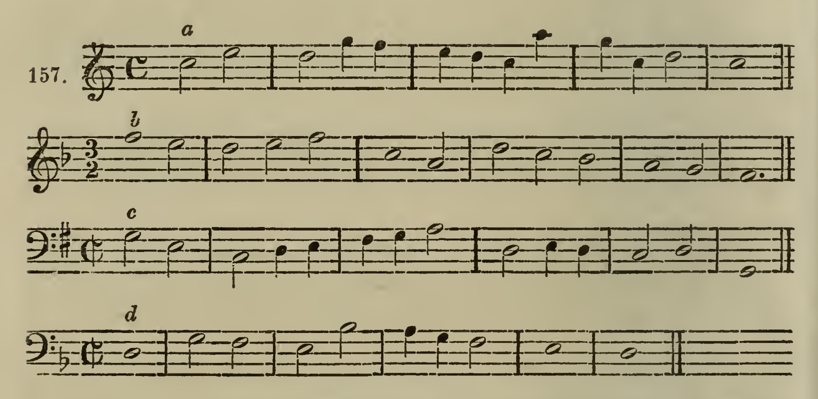
Dieses statt des Nonenvorhalts eingeschobene *g* ist zwar auch eine frei anschlagende Quinte; aber da es den Dominantdreiklang betrifft, und besonders, da durch das nachschlagende *c* die Hauptnote, der Grundton des Akkords erscheint, wodurch das *g* gewissermaassen als Vorschlag gilt, wird diese Verwendung in allen Versetzungen brauchbar. Diese Versetzungen sind folgende:

156.



Die Versetzungsarten bedürfen hier keiner weitern Erklärung. Als Aufgaben werden ähnliche kurze Sätze, wie der letzte, am zweckmässigsten sein, zumal da die praktische Verwendung dieser Umkehrungsarten gewiss nur selten grössern Raum gestattet.

Zu diesem Zwecke sollen einige hier stehen. Man kann jede Stimme als *Cantus firmus* benutzen.



Bei dieser Art Aufgaben wird es gleichgiltig sein, in welche Stimme der *Cantus firmus* gesetzt wird, da durch die Versetzung derselbe in jede Stellung gelangen muss.

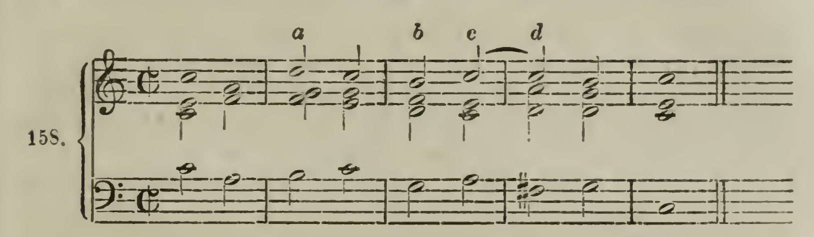
b. Der vier-doppelte Contrapunkt.

Wir kommen nun zu dem vier-doppelten Contrapunkt, der in einigen Beispielen erläutert werden soll.

Als Regeln gelten die oben bei dem drei-doppelten Contrapunkt angeführten und sind für diese Art keine besondern zu erwähnen, wenn auch eine noch grössere Sorgfalt hier zu empfehlen ist, um die Umkehrungen brauchbar zu machen.

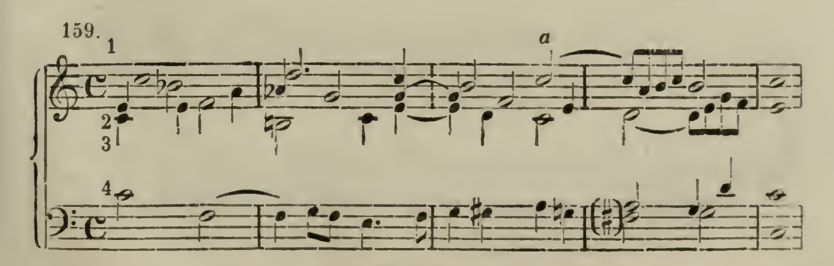
In der Hauptsache wird es hier wieder auf eine zweckmässige Behandlung der frei anschlagenden reinen Quinte ankommen. Ein zu ängstlicher, beschränkter Gebrauch derselben würde aber hier um so weniger am Platze sein, als bei den zahlreichen Versetzungs-

Möglichkeiten es geradezu eine praktische Unmöglichkeit ist, sehr viele derselben, geschweige denn alle, zu benutzen Ein wesentliches Erforderniss eines solchen Satzes ist hauptsächlich das, **dass der Bass nicht in zu grossen und weiten Sprüngen gebildet ist.** Der Grund davon ist leicht zu erkennen: weil die Stellung in den übrigen, namentlich in den Mittelstimmen dadurch oft unbequem oder unmöglich wird. Das Weitere wird sich aus den Beispielen selbst ergeben. Wir wählen zuerst ein einfaches.



Von den frei anschlagenden Quinten *a*, *b*, *c*, *d* ist zu bemerken, dass nur die bei *c* sich bei vielen Versetzungen unbrauchbar zeigt: überall da aber, wo die Quinte beim vorbereiteten Septimen-Akkord (bei *d*), oder besonders bei dem Dominantseptimen-Akkord (*a*, *b*) auftritt, ist ihr Gebrauch unbedenklich. Das *fis* bei *d* ist nur gewählt, weil bei einigen Umkehrungen der Akkord als Terzquartsext-Akkord auf diese Weise entschiedener ist.

Obiges Beispiel, welches nicht viel mehr ausdrückt, als eine verlängerte Cadenzformel, geben wir in weiterer Ausführung und zeigen, wie die Quinte bei *c* vermieden werden kann.



Der in Nr. 158 befindlichen Quinte (*c*) ist hier auf einfache Art ausgewichen, *a*.

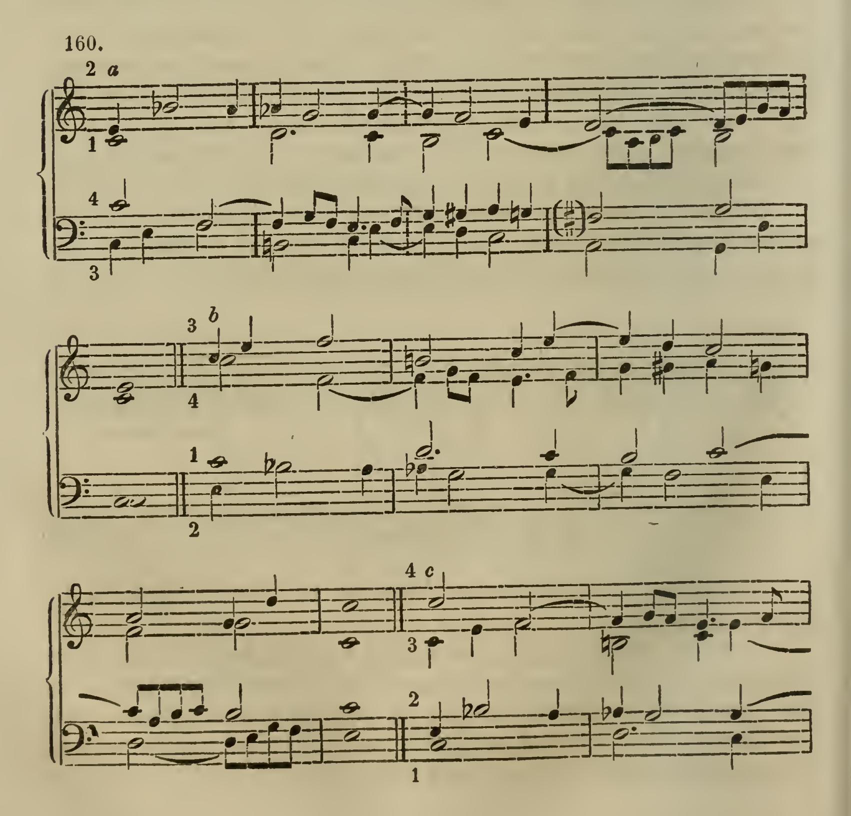
Jeder so gearbeitete Satz kann in 24 verschiedenen Versetzungen erscheinen, wobei, um die Stimmenlage zu berücksichtigen, der Satz zum Theil in andere Tonarten zu transponiren ist, eben so, um das Kreuzen der Stimmen möglichst zu vermeiden, die Versetzung in verschiedenen Octaven erfolgen muss.
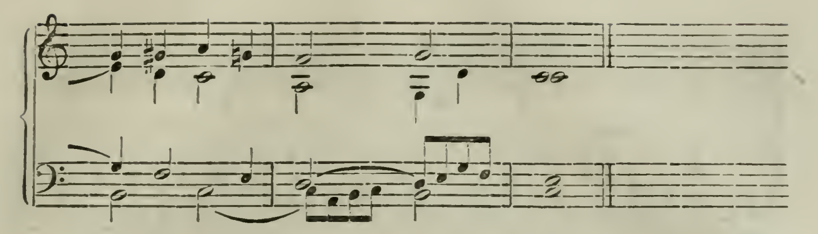
Diese 24 Versetzungen werden sich, wenn man die Stimmen numerirt, so geben lassen:

1 1 1 1 1 1	2 2 3 3 4 4	2 2 3 3 4 4	4 4 3 3 2 2
2 2 3 3 4 4	1 1 1 1 1 1	3 4 2 4 2 3	3 2 4 2 3 4
3 4 2 4 3 2	3 4 2 4 2 3	1 1 1 1 1 1	2 3 2 4 4 3
4 3 4 2 2 3	4 3 4 2 3 2	4 3 4 2 3 2	1 1 1 1 1 1

Will man sich die grosse Mühe machen, diese Umkehrungen der Stimmen aufzuschreiben, so wird dies zu vielen nützlichen Betrachtungen führen und einen Einblick in verschiedenartigste Verhältnisse gewähren, nur muss man, wie schon erwähnt, durch die Wahl der geeigneten Octave bei der Umkehrung und der passenden Tonart den Satz ausführbar hinstellen, um ihn richtig beurtheilen zu können. Uns mag es genügen, diejenigen Umkehrungen zu zeigen, in welchen jede Stimme abwechselnd den melodischen Gang der andern erhält. Als erste Stellung wird Nr. 159 angenommen und so werden sich noch folgende drei andere ergeben.

160.
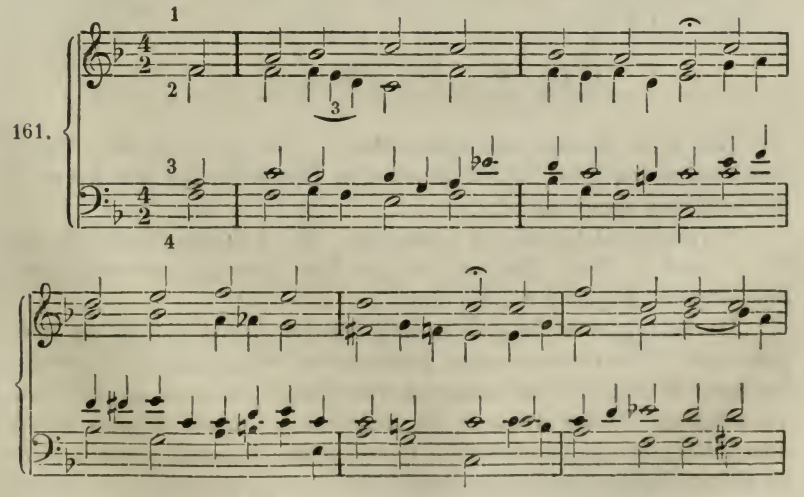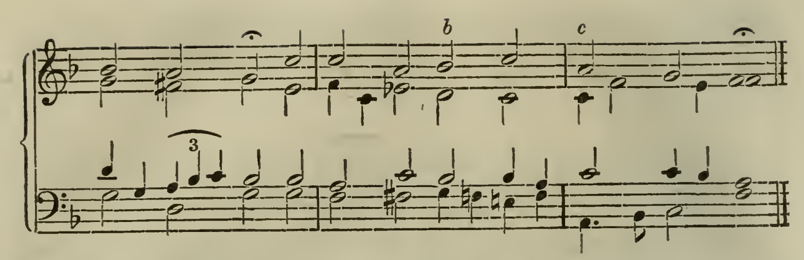




Alle diese Versetzungen werden unter Umständen brauchbar sein, und dürften auch praktisch genügen, so dass man die übrigen 20 auf sich beruhen lassen kann. Auf die durch einige Umkehrungen nicht gut herauskommende Cadenz braucht man nach den S. 117 befindlichen Bemerkungen kein besonderes Gewicht zu legen.

Alle diese Umkehrungen sind verwendbar, einige derselben zeigen sich an manchen Stellen sogar noch ausdrucksvoller als der Originalsatz. Die tiefe Lage einiger Versetzungen lässt sich durch Transposition leicht ändern. Bei der Auswahl der oben befindlichen Versetzungen ist nicht zugleich ausgesprochen, dass diese gerade stets die brauchbarsten sind; es können unter den übrigen 20 Versetzungen immer noch solche enthalten sein, die dem vorliegenden Zweck bei der praktischen Anwendung noch besser entsprechen, als jene. Es kann bei der Auswahl nur auf besondere Umstände und Gelegenheit ankommen.

Zu weiterer und eigener Untersuchung sollen noch einige ähnlich gebildete Sätze hier stehen. Zuerst eine Bearbeitung des früher benutzten Chorals im vier-doppelten Contrapunkt, als Beispiel, wie auch längere Tonstücke in dieser Weise gearbeitet werden können.
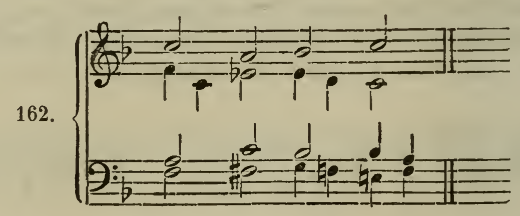




Wir empfehlen bei diesem Beispiel eine Probe der Umkehrung in der Weise wie bei Nr 160 zu machen, so dass der *Cantus firmus* in jeder Stimme und eben so die ursprünglichen Stimmen in jede andere verlegt erscheinen können, wobei nur zu erinnern ist, dass bei dem Choral im Alt und Bass der Satz am besten nach *C-dur* transponirt wird. Es wird sich bei diesen Umkehrungen manche nützliche Beobachtung machen lassen.

Zu der obigen Arbeit mögen noch einige Bemerkungen folgen. Die Halbcadenz bei *a* wird sich in manchen Umkehrungen sonderbar genug stellen. Diese muss man so hinnehmen, wenn man nicht lieber auf alle Umkehrung verzichten will. Eben so wird die frei anschlagende Quinte bei *b*, wenn der Alt in den Bass gestellt wird, eine nur unbefriedigende Bassführung ergeben. Wie leicht solchen Uebelständen oft abzuhelfen ist, mag folgende kleine Abänderung beweisen, die sich in der Umkehrung ganz vortheilhaft zeigt:

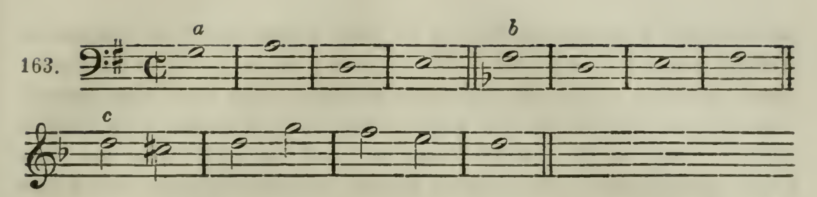
162.



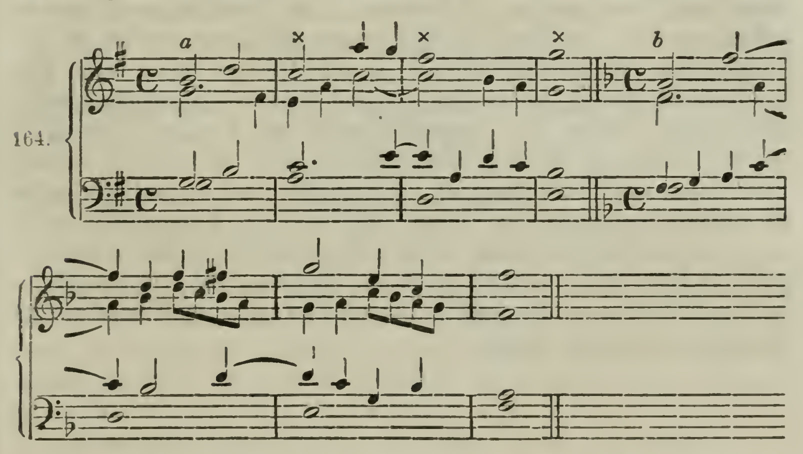
Der weite Sprung des Basses bei *c*, der sich von dem Tenor eine Decime entfernt, wird in einigen Umkehrungen ein Kreuzen der Stimmen verursachen.

Verdeckte Octaven und Einklänge, wie bei den Cadenzen der 2., 3. und 4. Zeile (die sich bei den Umkehrungen unvortheilhaft zeigen), sind nie ganz zu umgehen.

Da eine praktische Anwendung ganzer Tonstücke in so ausgedehnter, viele Umkehrungen umfassender Weise nicht leicht denkbar ist, so ist die Bearbeitung kurzer Sätze, wie sie in der That Verwendung finden können, zu empfehlen. Diese können schon durch Aufgaben eines einfachen *Cantus firmus* bewirkt werden, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

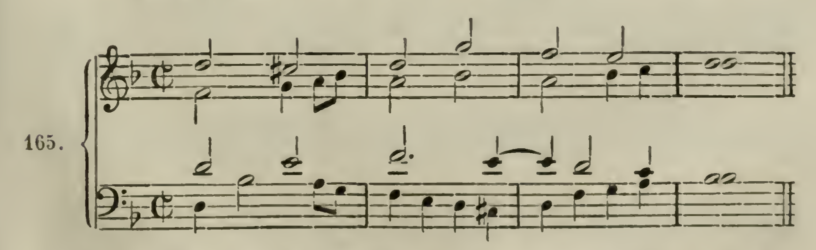


Hieraus sollen vierstimmige Sätze gebildet werden, zu vierfacher Versetzung geeignet. Auf eine Cadenzbildung ist es dabei nicht abgesehen. Folgende Arbeit mag untersucht werden.



Zu der Ausführung *a* ist zu bemerken, dass die frei anschlagende Quinte *e* im Alt (im 2. Takte) desshalb brauchbar ist, weil der Grundton *a* nachschlägt; übler stellt sich in einigen Umkehrungen die Quinte *h* im 4. Takte. Die Härte des Nonenvorhalts im 3. Takte in einigen Umkehrungen geht schnell vorüber.

Der *Cantus firmus c* in Nr. 163 soll diese Ausführung erhalten:



In dieser letzten Arbeit werden sich bei den gehäuften Vorhalten und durchgehenden Noten manche Härten in den Umkehrungen zeigen, die nicht immer als solche absolut zu verwerfen sind. Ferner wird es, soll nicht die Arbeit äusserst beschränkt sein, ohne

zeitweiliges Kreuzen der Stimmen nicht immer abgehen, wodurch freilich momentan die Umkehrung aufgehoben wird. Dies ist immer dann der Fall, wenn die nächsten Stimmen sich über eine Octave von einander entfernen, die äussern Stimmen sich unter eine Octave nähern, oder wenn andere Stimmen über zwei Octaven aus einander geführt sind. Alle diese kurzen Unterbrechungen der wirklichen Umkehrung machen den Satz nicht unbrauchbar.

Dass diese Arbeiten bei weitem künstlicher sind und grössere Beschränkungen auferlegen als jene bereits oben gezeigte Art eines doppelten Contrapunkts, zu welchem noch freie Stimmen hinzugefügt werden, die nicht zur Umkehrung bestimmt waren, ist unverkennbar. Es würde aber ein grosser Irrthum sein, wenn man in dieser Beschränkung ein Hinderniss der freien Gedankenentwicklung finden wollte; im Gegentheil wird die fleissige Uebung in solchen Aufgaben die Gedankenentwickelung, wie sie jede werthvolle Composition enthalten soll, wesentlich befördern und sich selbst da nützlich erweisen, wo es auf eine specielle Verwendung eines vier-doppelten Contrapunkts nicht ankommt. Jeder Fleiss bei aufgelegter Beschränkung wird reichliche Früchte und eine Gewandtheit hervorbringen, die auch bei freier Bewegung einflussreich und fördernd sich zeigen wird.

Zweiter Abschnitt.

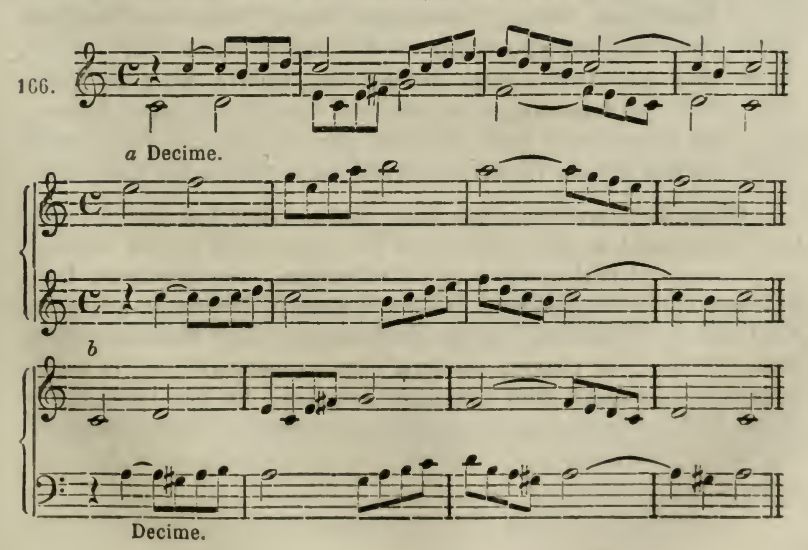
Der doppelte Contrapunkt in der Decime und in der Duodecime.

Vierzehntes Kapitel.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime.

Er beruht darin, dass die Versetzung einer Stimme, anstatt wie früher in die Octave, hier in die Decime erfolgt und zwar so, dass entweder die Unterstimme eine Decime höher und über die zweite Stimme, oder die Oberstimme eine Decime tiefer und unter die andere Stimme versetzt erscheint.

Wenn wir folgenden Satz auf diese Weise anwenden, so entstehen zunächst die zwei Versetzungen bei *a* und *b*.



Anmerkung. Die theilweise Unvollkommenheit der Akkorde durch leere Intervalle darf hierbei nicht beirren, da bei der praktischen Anwendung in der Regel eine oder die andere freie Stimme hinzutreten kann.

Die erste Beobachtung, die wir bei obigem Satze machen, ist die, dass wir hier durch die Versetzung etwas wesentlich Anderes erhalten, was bei dem doppelten Contrapunkt in der Octave in dieser Art nicht der Fall war. Tritt schon bei *a* theilweise eine veränderte Führung (durch die veränderte Lage der halben Stufen) ein, so erscheint bei *b* sogar die Tonart alterirt. Wird das Letztere auch nicht in allen Fällen stattfinden, so wird es doch oft und besonders bei obigem Satze geschehen müssen, wenn etwas Einheitliches und Verständliches herauskommen soll, d. h. mit andern Worten: die Verwandlung des ursprünglichen *g* in *gis* war der bessern melodischen Folge wegen hier zweckmässig und dadurch erscheint der Satz in *A-moll.*

Nach dieser ersten übersichtlichen Betrachtung gehen wir etwas weiter auf das Technische der Sache ein.

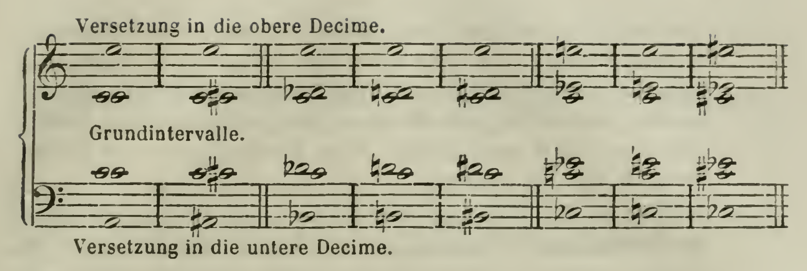
Die Intervalle erscheinen bei der Umkehrung in die Decime zunächst in folgender Reihe:

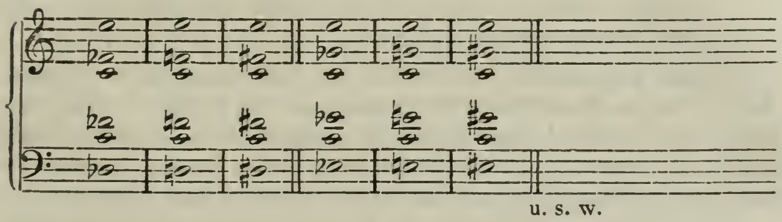
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Aus diesen Reihen geht zunächst hervor:

1. dass, weil die Terz sich in die Octave, die Sexte in die Quinte, die Decime in die Prime sich verwandelt, die gerade Bewegung, welche in der Regel durch Terzen- und Sextenfortschreitung ausgeführt wird, auszuschliessen ist;
2. dass alle Dissonanzen, die Secunde, Quarte, Septime, None, in ihren Beziehungen zu einander einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen sind, weil sie ganz andere geworden sind, als die bei der Octaven-Umkehrung entstehenden Intervalle.

Obige Zahlenreihen geben aber, wie es schon bei dem doppelten Contrapunkt in der Octave der Fall war, noch keinen Einblick in die verschiedenen Intervallbildungen, die durch die Umkehrung entstehen können. Wollen wir auch dies untersuchen, so wird sich bald zeigen, dass die Erscheinungen hier nicht so einfach sind, wie bei der Octave, sondern dass so mannigfaltige, ja ungewöhnliche Bildungen zum Vorschein kommen, die uns keine übersichtliche Unterscheidung gewähren, aus welcher weitere technische Regeln zu abstrahiren sind. Eine kurze Darlegung wird dies beweisen.

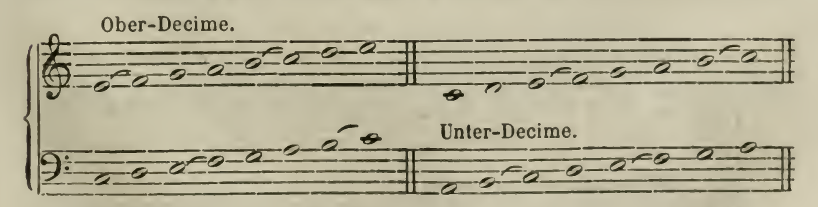




Es bedarf keiner weitern Fortführung, um so weniger, als sich von der Sexte an alle Erscheinungen, nur im umgekehrten Verhältnisse, wiederholen.

Wollte man nun die Umkehrung so streng nehmen und verwenden, wie sie die obige Tabelle in der That giebt, so würde man häufig zu Akkorderscheinungen und zu Zusammenklängen gelangen, die musikalisch undenkbar und praktisch unbrauchbar sind, und selbst als Durchgangs- und Hilfsnoten werden sich viele dieser Intervalle sehr zweifelhaft und untauglich zeigen. Statt dessen wählt man einfach die Decime, wie sie die Tonart ergiebt, ohne die feinern Unterschiede zu berücksichtigen, wobei jedoch noch eine andere Betrachtung der verschiedenen Verhältnisse maassgebend sein wird.

Es ist als bekannt vorauszusetzen, dass auf die Gestaltung einer Melodie die Stellung der diatonischen halben Stufen einen wesentlichen Einfluss übt. Betrachten wir die diatonische Tonleiter in ihrer Versetzung in die Decime, so ergeben sich folgende Verschiedenheiten in der Stellung der halben Töne:



Da nun hier, wie aus obigen Reihen hervorgeht, die halben Stufen niemals zusammentreffen, so wird daraus folgen, dass

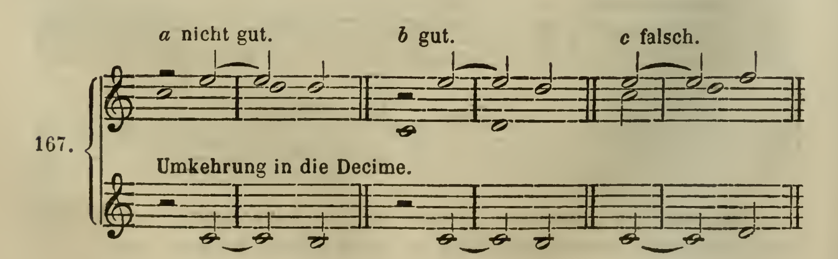
1. die Stimme, welche einen festen, in sich abgeschlossenen Gesang bringt, z. B. eine Choralmelodie, in der Regel nicht versetzt wird, sondern nur die Nebenstimme, der Contrapunkt; enthält sie jedoch nur ein kurzes Motiv, einen kleinen Satz, so wird auch dieser unter Umständen in die Decime versetzt werden können;
2. werden in den Stimmen, welche versetzt werden sollen, bei der Versetzung diejenigen chromatischen Veränderungen eintreten müssen, welche sie der ersten Stellung gleich oder wenigstens annähernd machen.

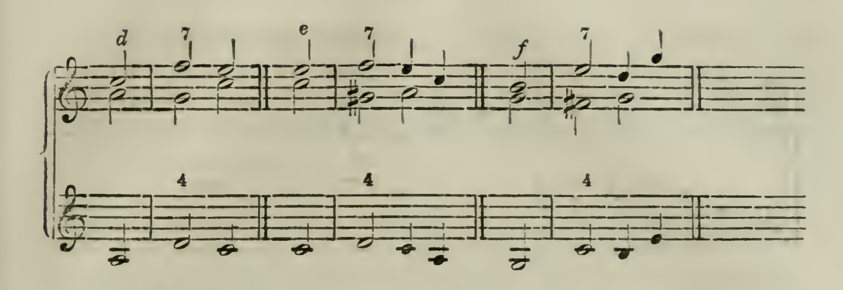
Daher sind in Nr. 166, *b* bei der Versetzung in die Unterdecime einige chromatische Veränderungen angebracht worden, wodurch der Satz in *A-moll* erscheint, während bei *a* dieselben nicht nothwendig waren, und die Tonart unverändert bleiben konnte, obwohl sich die Melodie gegen die ursprüngliche anders gestaltet.

Ehe wir aus allem diesen die Resultate übersichtlich noch einmal zusammenstellen, wollen wir, wie S. 134 bei 2 bereits angedeutet wurde, die Dissonanzen: die Secunde, Quarte und die ihnen entsprechende None und Septime, einer nähern Prüfung unterziehen.

Dass die S e c u n d e (eben so wie die Septime) hier nicht sowohl akkordbestimmend — in dem Sinne, wie die Harmonielehre sie in der Regel darstellt — als vielmehr im Charakter des Vorhalts sich darstellen wird, zeigt schon ihre Beziehung zur None, wenn man letzterer noch so sehr die Fähigkeit, einen Akkord zu bilden, zusprechen will. Siehe Harmonielehre, Kap. 9. Da aber schon aus der Harmonielehre hervorgeht, dass es einen eigentlichen Secunden-Vorhalt nicht giebt, dieser sich unter allen Umständen, wenn er in der Oberstimme liegt, als Nonenvorhalt zeigt (selbst wenn zwei Stimmen ganz nahe erscheinen), so folgt auch hieraus:

D e r S e c u n d e n - V o r h a l t i s t n u r i n d e r U n t e r s t i m m e z u v e r w e n d e n , w e n n e r a u s d e m w i r k l i c h e n N o n e n - V o r h a l t e n t s t e h t , o d e r d i e s e n z u r F o l g e h a b e n k a n n .



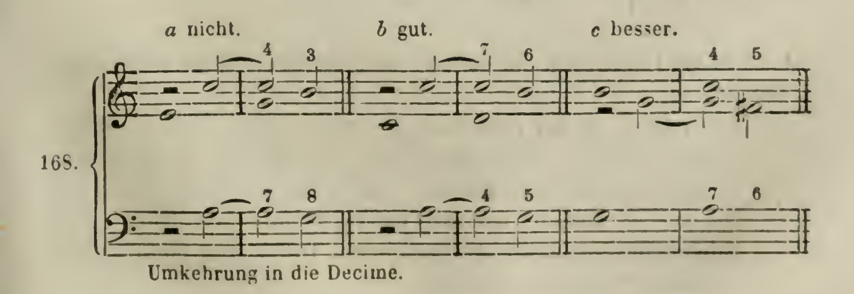


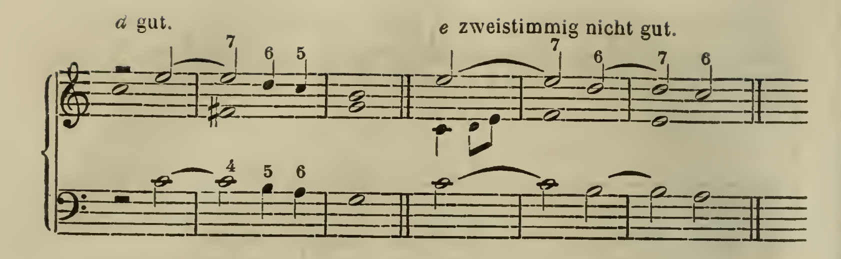
Dass eine Fortschreitung der Secunde nach oben (in die Terz), wie sie in einfachem, freiem Satz auch wohl vorkommen kann, hier nicht denkbar ist, geht aus dem Beispiel *c* sehr deutlich hervor, dessen Umkehrung Octavenfolgen hervorbringen würde, die durchaus fehlerhaft sind. Der Nonen-Vorhalt bei *b* ist nur dann gut zu nennen, wenn eine freie Stimme, besonders eine Mittelstimme, hinzukommt.

Ueber die Quarte und die ihr entsprechende Septime ist Folgendes zu sagen.

Will man die Septime in ihrer Akkordbedeutung auffassen, so könnte dies nur dann der Fall sein, wenn sie frei als Dominant- oder als verminderte Septime auftritt, in andern Fällen wird sie, da sie nur vorbereitet erscheinen kann, einfach als Vorhalt, eben so wie die Quarte, gelten. Siehe Nr. 167, *d*, *e*, *f*. Man sieht aus diesen Beispielen, dass die übermässige Quarte (*e*, *f*), da sie die verminderte, oder kleine Septime der siebenten Stufe zur Folge hat, sich brauchbarer erweist, als die reine Quarte (*d*), welche zweistimmig so nicht zu verwenden wäre, wie an der angeführten Stelle sich zeigt.

Betrachten wir diese beiden Intervalle als Vorhalte, so ist zu bemerken, dass der Quarten-Vorhalt nur in der Unterstimme, der Septimen-Vorhalt aber in der Oberstimme stehen kann, wie folgende Beispiele ergeben:

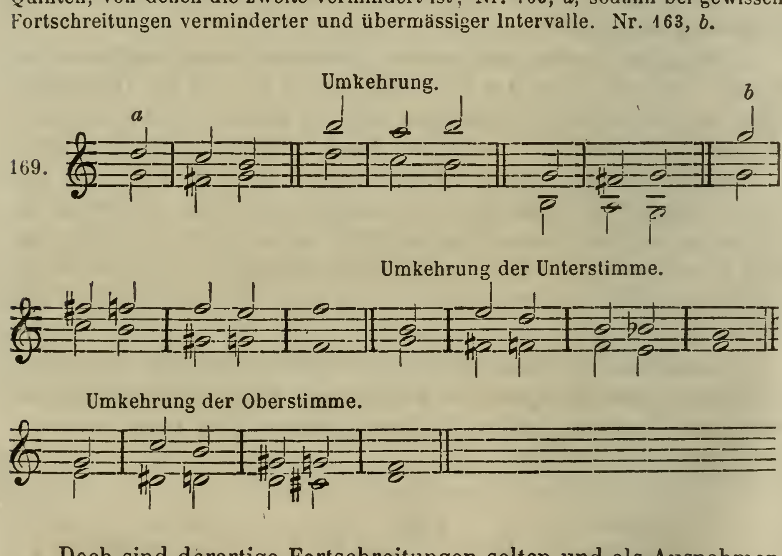




Aus diesen Betrachtungen fassen wir die Resultate für die technische Behandlung noch einmal kurz zusammen.

1. Bei der Fortschreitung beider Stimmen ist nur die **Gegenbewegung** zu gebrauchen, in manchen Fällen die **Seitenbewegung.** Die gerade Bewegung ist zu vermeiden.

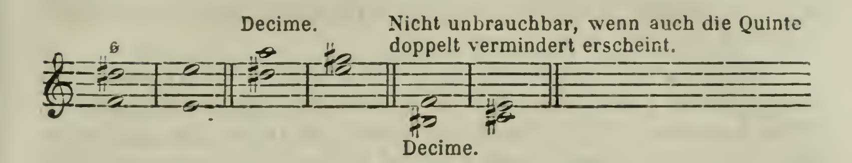
Anmerkung. Doch lassen sich auch Fortschreitungen finden, in welchen die gerade Bewegung eben so gut zu brauchen ist, z. B. bei der Folge zweier Quinten, von denen die zweite vermindert ist; Nr. 163, *a*, sodann bei gewissen Fortschreitungen verminderter und übermässiger Intervalle. Nr. 163, *b*.



Doch sind derartige Fortschreitungen selten und als Ausnahmen zu betrachten.

2. Der Gebrauch der Consonanzen, Prime, Terz, Quinte, Sexte, Octave, Decime, ist unbeschränkt, weil sie nur in der Gegenbewegung auftreten können; nur muss die Terz, Sexte und Decime da stehen, wo die Octave, Quinte und Prime in der Umkehrung nicht zu leer erscheint. Drei- und mehrstimmig ist diese Rücksicht unnöthig.

3. Die Dissonanzen erscheinen am besten als Vorhalte, nur die Septime, besonders die verminderte, und die übermässige Quarte können in einigen Fällen frei erscheinen. S. Nr. 168, eben so die verminderte Quinte. Auch die übermässige Sexte ist zu benutzen.



4. Vorhalte sind zu benutzen: der Secunden-Vorhalt **unterhalb** oder, was dasselbe, wenn er aus dem wirklichen Nonen-Vorhalt entsteht, s. Nr. 167, *b*. Der Quarten–Vorhalt unterhalb, der Septimen–Vorhalt oberhalb, s. Nr. 168, *b*, *c*, *d*.
5. Die **Art** der Versetzung (Umkehrung) richtet sich sowohl nach der Entfernung der beiden ursprünglichen Stimmen, als auch nach dem Umfang der benutzten Stimmen.

Ist im Satze die Decime nicht überschritten, so kann eine der Stimmen in die Decime versetzt werden, während die andere bleibt; ist die Stimmenlage ungünstig, so kann statt der Decime die Terz gewählt werden, während die zweite eine Octave versetzt wird. So ist in Nr. 169, *b* bei der Umkehrung der Unterstimme die Terz gewählt und die Oberstimme eine Octave tiefer gesetzt; bei der Umkehrung der Oberstimme diese einfach in die Decime versetzt, während die andere bleibt.

Nach diesen vorläufigen Untersuchungen gehen wir zur Bildung kleiner Sätze.
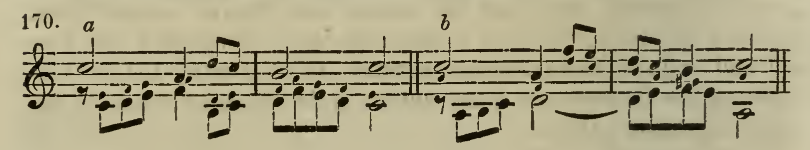
Die Methode der Arbeit.

Wollte man mit Berücksichtigung aller obigen Bemerkungen über einzelne Intervalle einen Contrapunkt, der sich zur Versetzung in die Decime eignet, einfach zu einem gegebenen *Cantus firmus* schreiben, so würde die Arbeit vor lauter Bedenklichkeiten und Vorsicht nur schwer und langsam ausgeführt werden können. Statt dessen giebt es einen einfacheren und übersichtlichen Weg, zum Ziele zu gelangen, der sich auf eine besondere Eigenthümlichkeit der ganzen Art stützt.

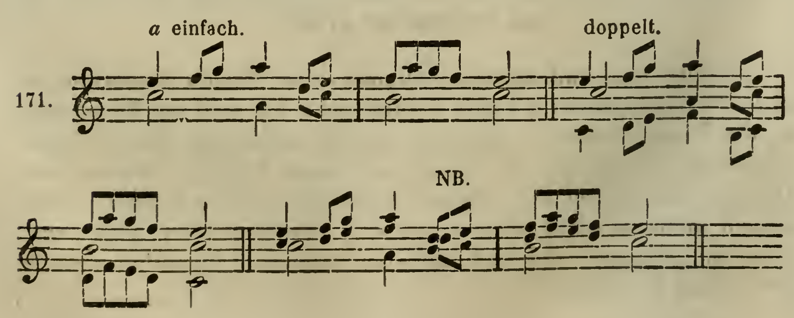
Bei Betrachtung der bisherigen Beispiele kann es nicht entgehen, dass ein so gebildeter Satz sowohl in seinen einzelnen Stellungen als auch in Verbindung mit der Versetzung gleichzeitig ausgeführt werden kann, wodurch derselbe von selbst dreistimmig wird; und nicht allein dies, sondern, dass der Satz vermittelst des doppelten Contrapunkts der Octave in die mannigfaltigste Stellung kommen kann. Hierüber werden wir später noch ausführlich sprechen.

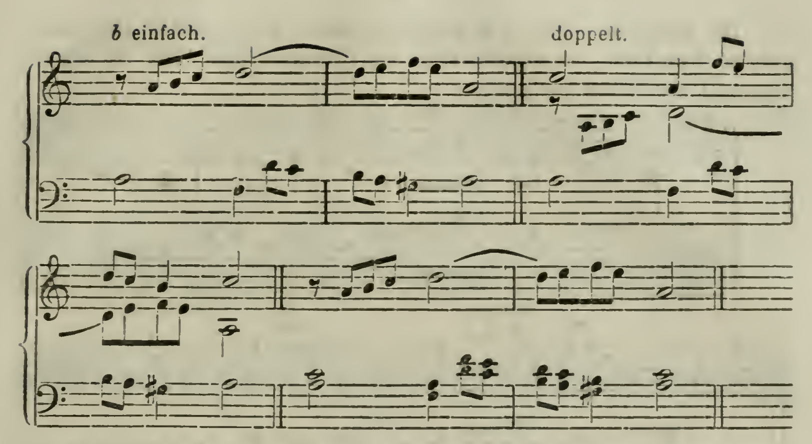
Diese Eigenthümlichkeit, die sich bei keinem andern doppelten Contrapunkte findet, wird uns bei Entwerfung des Contrapunkts zu Hilfe kommen. Wir denken oder notiren uns bei der Bildung des Contrapunkts in einer Unterstimme die Oberterz, in einer Oberstimme die Unterterz hinzu. Ist nun zugleich keine wesentliche Regel des Contrapunkts der Octave verletzt, so wird die hinzugefügte oder -gedachte Terz eine Octave höher versetzt, als richtig gebildete Stimme und in der Decime der ersten erscheinen, wie sie denn entweder allein oder in Verbindung mit der ersten verwendet werden kann. An einem Beispiel soll dies klar werden.

Zu dem Contrapunkt des Satzes 170, *a* denken wir uns bei dem Entwurf desselben (in der Unterstimme) die Oberterz, wie sie sich dort notirt findet; eben so zu der Oberstimme des Satzes *b* eine Unterterz in gleicher Weise bezeichnet.



Hierdurch wird nun alles erfüllt sein, was zum doppelten Contrapunkt der Decime für dieses Sätzchen etwa nöthig wäre und es kann die Anwendung entweder einfach oder doppelt in verschiedener Weise erfolgen, z. B.:

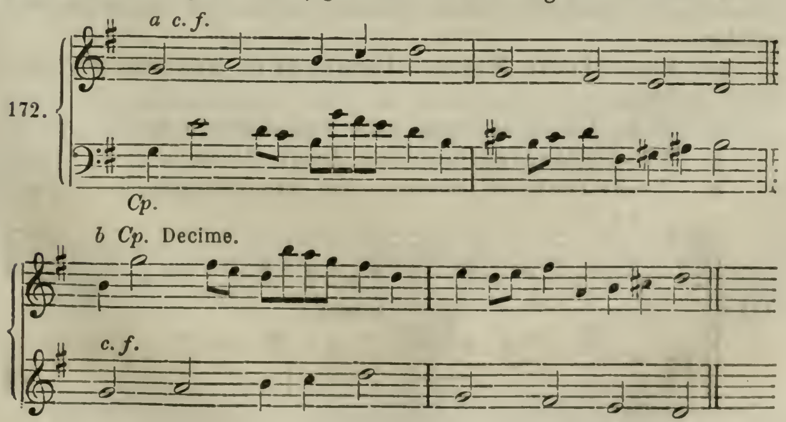




Alle diese Versetzungen, die noch vermehrt werden können, geschehen zugleich vermittelst des doppelten Contrapunkts der Octave. Daher kommt es auch, dass die Stimmen bei NB sich kreuzen, weil die Entfernung im ursprünglichen Satze Nr. 170, *a* über eine Octave hinausgeht. Will man diesen Uebelstand, wie er jedoch nicht einmal zu nennen ist, beseitigen, darf man nur die untere Stimme eine Octave tiefer setzen.

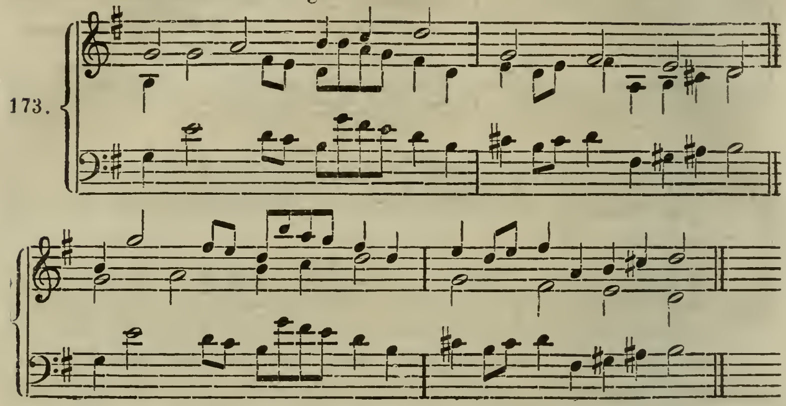
Zur Uebung in diesen Formen können Choräle sehr gut benutzt werden, wobei diese in der Regel freilich nicht in die Decime versetzt werden können, weil ihre Melodie-Gestaltung, wie früher schon erwähnt wurde, sich meistens so verändern würde, dass ihr Charakter verloren gehen würde; statt dessen ist der Contrapunkt zur Versetzung zu verwenden. Wir zeigen das an einer Strophe.

Folgender Contrapunkt zu der Choralzeile *a*, der zugleich mit seiner Oberterz gedacht ist, giebt die Umkehrung in die Decime bei *b*.



Da man nun, wie wir bereits wissen, beide Sätze zusammen gebrauchen kann, so ergiebt sich ein dreistimmiger Satz in folgenden und ähnlichen Stellungen.

173.



Wie man die Anwendung dieses Contrapunkts nur selten zweistimmig findet, so ist auch die oben gezeigte doppelte Verwendung, wodurch der Satz dreistimmig wird, nicht so häufig zu finden, sondern meistens nur an solchen Stellen, wo es sich um eine Steigerung, ein Zusammenfassen bisher einfach benutzter Elemente handelt, welches sich bis zum vierstimmigen Satz entwickeln kann, wie wir später sehen werden. Diese durch die leichtfassliche Terzenführung erreichte Klarheit und Durchsichtigkeit würde bei häufiger Verwendung in einem längern Satze eine Monotonie erzeugen, die natürlich zu vermeiden ist. Statt dieser besondern Verwendung setzt man freie Stimmen hinzu, die geeignet sind, dem Satze ein neues Interesse abzugewinnen.

Wie solche freie Stimmen, die also nicht zur Versetzung bestimmt sind, gebildet werden können, zeigen wir an einigen Beispielen.

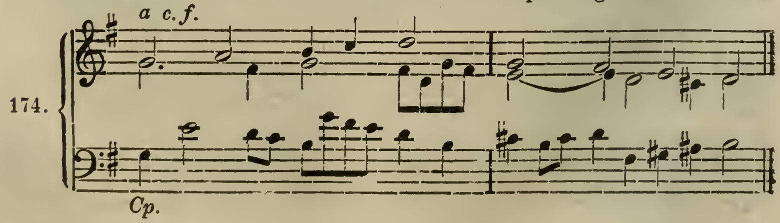
a. Eine freie Mittelstimme zum ursprünglichen Satz.

b. Eine Unterstimme zum versetzten Satz.

c. Eine Mittelstimme zu demselben.

d. Zwei freie Stimmen zum ursprünglichen Satz.

174.



Cp. in der Decime.

b

c. f.

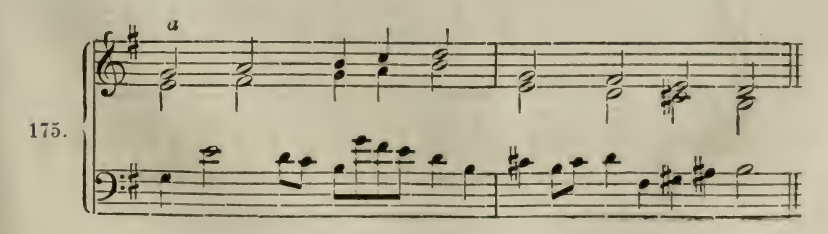
Cp. in der Decime.

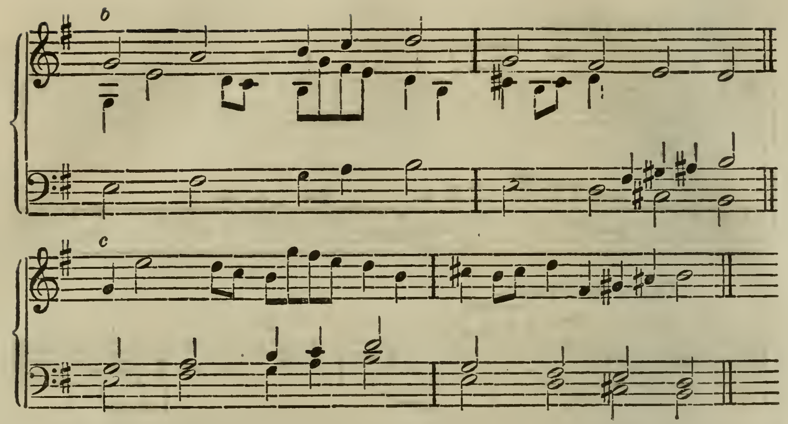
c

c. f.

d c. f.

Es ist oben gesagt worden, dass man den Choral nicht leicht in die Decime versetzen kann ohne der Melodie Eintrag zu thun, doch wird sich für manche Strophe wohl die Möglichkeit ergeben. So wird unsere obige Zeile recht gut in *E-moll* gelten können, wenn man den 2. Takt gut bildet. Sobald man aber eine doppelte Anwendung beabsichtigt, wird die Versetzung unbedenklich, weil der Choral zugleich in seiner ursprünglichen Geltung bleibt. Dass diese Anwendung bei obigem Contrapunkt geschehen kann, soll hier noch gezeigt werden.



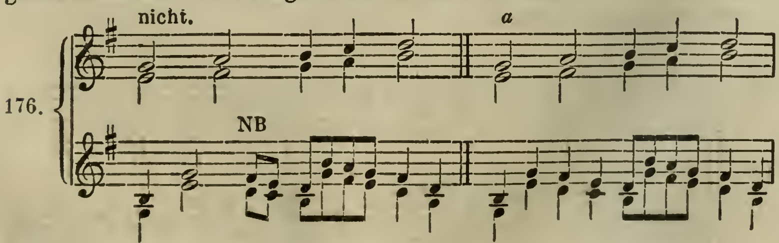


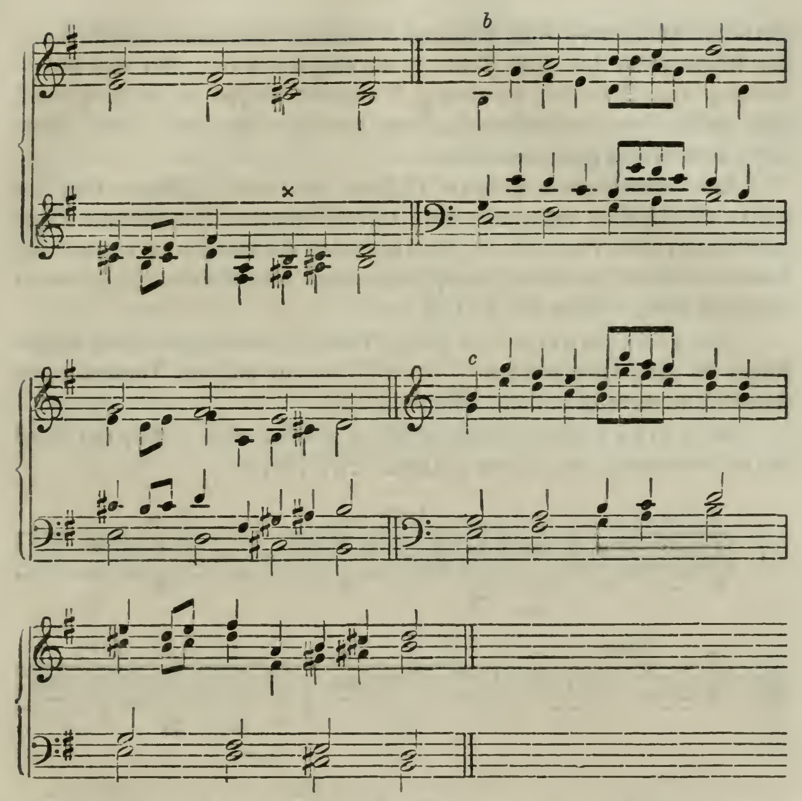
Aus diesen Beispielen wird das Verfahren klar sein. Besonders wird daraus hervorgehen, dass die Bildung der Decime oder, was dasselbe ist, die Hinzufügung der Terz durchaus nicht mechanisch nach obiger Umkehrungstabelle erfolgen kann, sondern sich einzig und allein nach den Verhältnissen einer Melodie in Bezug auf ihre Tonart sowohl, als in Bezug auf nothwendige oder mögliche Modulationen richten wird.

Noch bleibt uns übrig, einen Blick auf den vierstimmigen Satz zu richten, der aus der gleichzeitigen Anwendung beider Versetzungen entsteht.

Soll der Satz zugleich für diesen Zweck eingerichtet werden, so müssen, ausser der schon erwähnten zu beobachtenden Gegen- und Seitenbewegung, die Vorhaltsbindungen vermieden werden; nur die vorbereitete Septime kann auch wohl ihre Stellung dabei finden. So wird bei unserer Choralzeile der Vorhalt am Anfang wegfallen müssen, wie das untere Beispiel zeigt. S. Nr. 176.

Ferner werden die Stimmen in einer günstigen weiten Lage stehen müssen, wenn sich dieselben nicht, wie in unserm Satze, zu sehr kreuzen sollen. Doch sind auch in diesem Falle die Versetzungen vermittelst des doppelten Contrapunkts der Octave oft gut anwendbar. Wir zeigen dies in unserm Satze.





Bei *a* und den übrigen Versetzungen ist zu Anfang der früher benutzte Vorhalt weggefallen und der Satz dadurch vierstimmig brauchbar. Die gedrängte Lage bringt hier nothwendig vielfaches Kreuzen der Stimmen hervor, was aber weder als Fehler gilt, noch überhaupt in allen Fällen von übler Wirkung ist, wenn es nur der Satz- und Stimmenlage angemessen erscheint, wie man allerdings von obigem Satze nicht sagen kann. Hart erscheint im 2. Takte (bei *a*) die Wechselnote *h* in der dritten Stimme, sie ist jedoch schnell vorübergehend und bei den übrigen Versetzungen durch die Octavlage bedeutend gemildert.

Bei den Versetzungen *b* und *c* ist die Lage der Stimmen besser und dadurch der Satz freier und klarer.

Ueber die Bildung der Cadenzen.

Es gilt auch hier, was über die Cadenzen im doppelten Contrapunkt der Octave gesagt wurde, nämlich, dass die Anwendung des

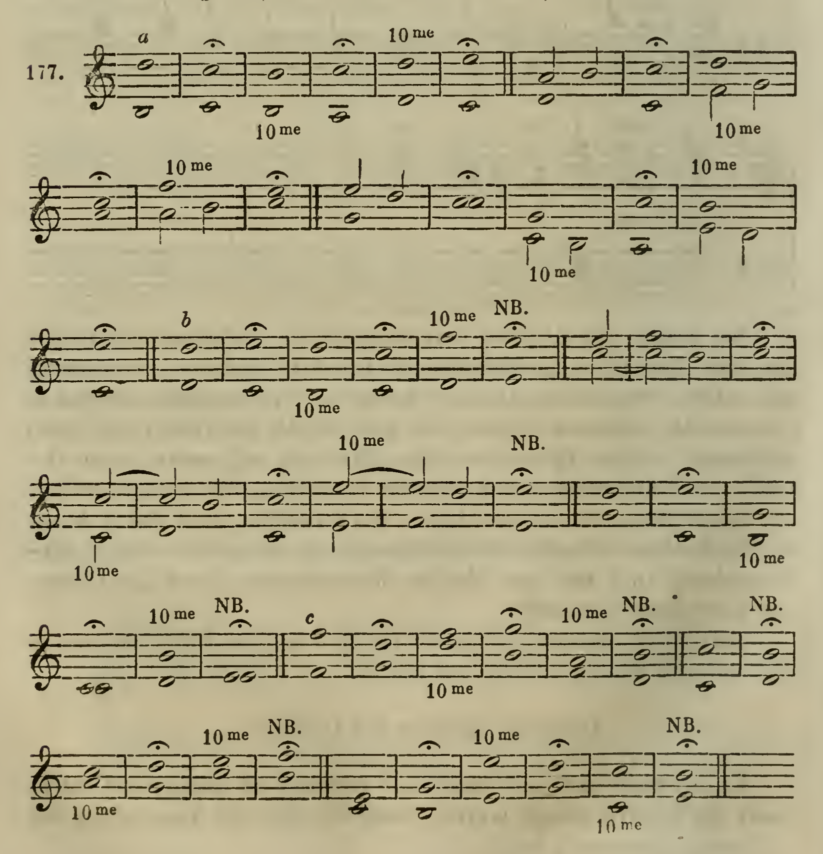
letzteren nur selten eine Bildung derselben veranlasst, weil sie in der Regel nicht bis zum Schluss durchgeführt ist. Bei der Bearbeitung von Chorälen in obiger Weise ist es jedoch anders, weil jede Zeile ihre besondere Cadenz fordert. Es soll daher über dieselben etwas gesagt werden.

Die vollkommene ganze Cadenz wird im doppelten Contrapunkt der Decime entweder eine unvollkommene Cadenz zur Folge haben oder eine Trugcadenz (die aber auch als Modulation erscheinen kann, wie in obiger Choralzeile), jenachdem eine der beiden Stimmen versetzt wird. Siehe Nr. 177, *a*.

Die unvollkommene ganze Cadenz verwandelt sich in der Regel in eine vollkommene, Nr. 177, *b*; in einigen Versetzungen jedoch nur unvollkommen. Siehe bei NB.

Die halbe Cadenz bildet meistens wieder eine halbe, nur wird sie mehrstimmig erscheinen müssen. Nr. 177, *c*.

177.

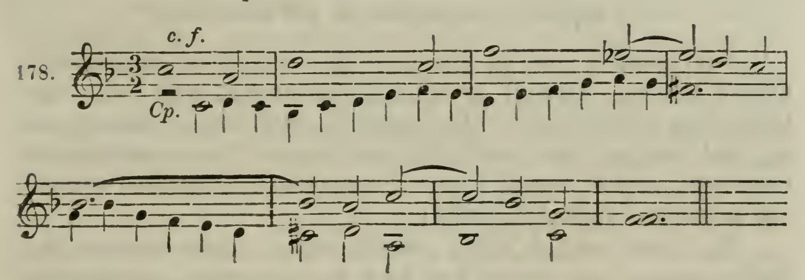


In obigen Umkehrungen ist statt der Decime oft die Terz gewählt, um sie in gedrängter Lage erscheinen zu lassen, was hier gar keinen Unterschied macht.

Obwohl diese Cadenzen hier nur zweistimmig angegeben sind, so werden dieselben doch meistens mehrstimmig gebraucht, wobei die hinzugefügten Stimmen natürlich keiner Versetzung bedürfen; bei vielen derselben ist eine dritte Stimme sogar nothwendig, wenn Bestimmtheit erreicht werden soll. Dies ist besonders der Fall bei jenen, die mit NB. bezeichnet sind, die so gar nicht, sondern nur mit einer oder zwei Stimmen begleitet gebraucht werden können, wenn sie verständlich sein sollen.

Zur weitern Uebung in diesem Contrapunkt können auch freie Aufgaben dienen, wie sie früher als dritte Art in freier und metrisch-verschiedener Bildung benutzt wurden.

Es soll ein Beispiel hier stehen:



Man kann die Umbildungen auf folgende Weise versuchen:

1. Zum *Cantus firmus* den Contrapunkt in der Decime.
2. Zum Contrapunkt, eine Octave höher versetzt, den *Cantus firmus* in der Unterdecime.
3. Zum *Cantus firmus* den ursprünglichen Contrapunkt mit dem der Decime zugleich.
4. Zum *Cantus firmus* den Contrapunkt mit dem der Decime eine Octave tiefer versetzt, also in Terzen.
5. Zum Contrapunkt den *Cantus firmus* mit der Unterdecime zu gleicher Zeit.
6. Dasselbe in Terzen, statt in Decimen.
7. Vierstimmig in ursprünglicher Stellung des *Cantus firmus* und des Contrapunkts mit Unter- und Oberterz zugleich.
8. Dasselbe vermittelst des doppelten Contrapunkts der Octave in vielfachen Stellungen.

Aus allen diesen Umbildungen, die sich mehr oder weniger günstig zeigen werden, wie aus allen frühern Beispielen wird hervorgehen, dass Terzenfortschreitungen, und die ihnen gleichzustellen-

den Decimen- und Sextenfortschreitungen das eigentliche Element dieser Art des Contrapunkts bilden, obwohl gerade Terzen- und Sextenfortschreitungen bei der Entwerfung des Contrapunkts selbst ganz zu vermeiden sind.

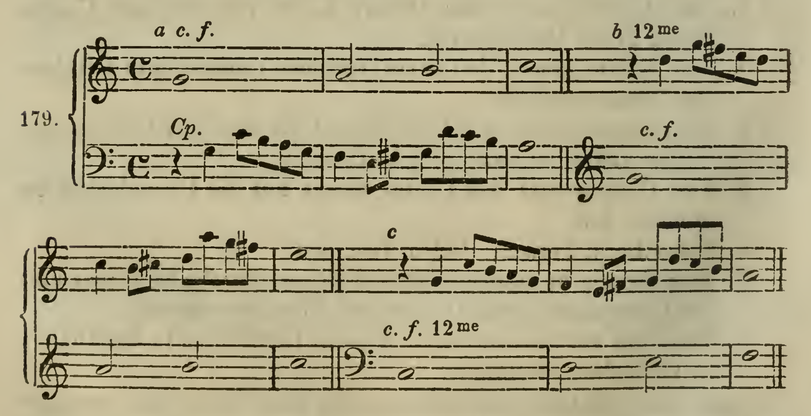
Es dürfte wohl nöthig sein, Anfänger, welche das Wesen der ganzen Art noch nicht völlig durchdrungen haben, auf diese Unterscheidung aufmerksam zu machen. Alle Terzenfortschreitungen dürfen nicht im Contrapunkt und dem *Cantus firmus* selbst enthalten sein; sie entstehen erst durch die gleichzeitige Verwendung der ursprünglichen Bildung mit der Versetzung in die Decime oder Terz.

Fünfzehntes Kapitel.

Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime.

Wir kommen nun zu einer Art des doppelten Contrapunkts, dessen Uebung, obwohl er weniger angewandt wird, zur vollkommenen Ausbildung in der musikalischen Theorie unerlässlich ist, und welcher einen tiefen Einblick in das Wesen musikalischer Gestaltung sowohl behufs eigener Schöpfungen, wie zum Verständniss mancher Tonstücke gewährt.

Man kann nämlich einen zweistimmigen, unter gewissen Beschränkungen entworfenen Satz auch so verwenden, dass man die Unterstimme eine Duodecime höher, über die zweite, die Oberstimme sodann tiefer, unter die andere versetzt; z. B.:



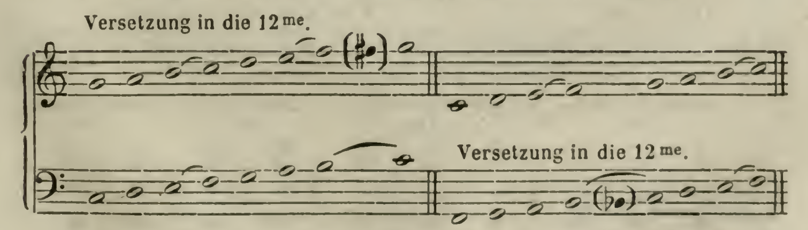
Bei *b* ist der Contrapunkt eine Duodecime höher versetzt, bei *c* der *Cantus firmus*, wobei der Contrapunkt eine Octave höher.

Dieses kleine Beispiel aber zeigt bei *b* schon deutlich, welche gegensätzliche Wirkung eine solche Versetzung zum Theil hervorbringen wird. Während die Versetzung bei *c* immer noch die Tonart *Cdur* festhält, erfordert die bei *b* ein vollständiges Uebergehen nach *Gdur*. Diese völlige Umwandlung der Tonart, während einer der beiden Factoren, der *Cantus firmus* oder der Contrapunkt, im ursprünglichen Bereich bleibt, ist das eigentlich Charakteristische dieser Art.

Ehe wir auf die gegenseitigen Intervall-Verhältnisse, die bei dieser Art der Umkehrung entstehen, näher eingehen, sei noch mit Rückblick auf die übrigen doppelten Contrapunkte Folgendes bemerkt.

Wie wir gesehen haben, ist die Decime der Terz gleich zu stellen; auf gleiche Weise kann eben so die Duodecime durch die Quinte ausgedrückt werden. Stellen wir nun die Octave im doppelten Contrapunkt — wenn auch nicht in der That, doch dem Sinne nach — der Prime gleich, so erhalten wir in diesen drei Contrapunktsarten die verschiedenen Versetzungen in die Bestandtheile des Dreiklangs: Octave, Terz, Quinte ausgedrückt. Hieraus folgt, dass der Contrapunkt der Octave das E i n h e i t l i c h e, abgesehen von gewissen Intervall-Verschiedenheiten, der der Duodecime das G e g e n s ä t z l i c h e, insofern er nicht selten ein völliges Versetzen in die Quinttonart veranlasst, der Contrapunkt der Decime aber das V e r m i t t e l n d e ausdrückt, da er allein im Stande ist, den ursprünglichen Satz mit seiner Versetzung zu gleicher Zeit zu bringen. In welcher engen Verbindung aber diese drei Arten des doppelten Contrapunkts mit einander stehen, haben wir bereits bei dem Contrapunkt der Decime kennen gelernt, dessen Anwendung zugleich den der Octave zulässt. Dasselbe ist auch bei dem der Duodecime der Fall, wie sich in der Folge zeigen wird.

Betrachten wir zunächst das Technische. Die Tonleiter zeigt sich in der Versetzung durchaus nicht so verschieden in Bezug auf die halben Stufen, als es bei der Versetzung in die Decime der Fall ist. Eine Vergleichung giebt diesen geringen Unterschied:



Es würde also, um eine Melodie der ursprünglichen gleich zu bilden, nur eine geringe Veränderung (in der Oberstimme hier durch

das angedeutete *fis*, in der Unterstimme durch *b*) nöthig sein. Hieraus schon geht hervor, dass bei den Versetzungen die Tonarten völlig verschieden sein können.

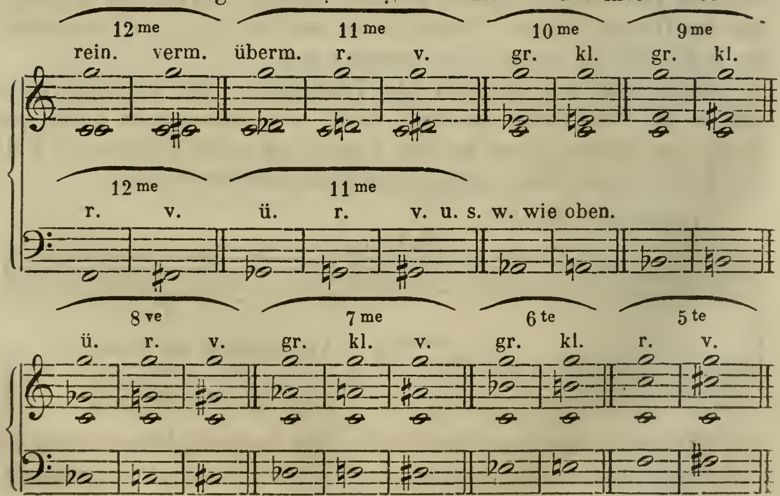
Nur muss zugleich bemerkt werden, dass nicht überall eine solche Verwandlung der Tonart zweckmässig ist, wie z. B. in Nr. 179, *b* die Verwandlung des *fis* eben so wenig geboten als vorzüglich zu nennen ist, und in gleicher Weise bei 179, *c* die Verwandlung des *h* in *b* diese Stelle entschiedener machen würde, wenn nicht hier der ursprüngliche (nicht versetzte) Satz beibehalten werden müsste.
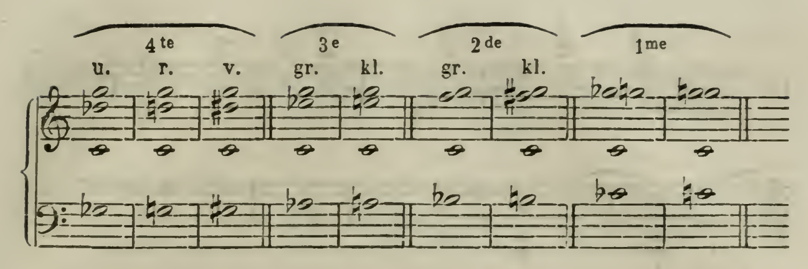
Gehen wir auf die Intervalle näher ein, so geben zunächst diese Zahlenreihen eine allgemeine Uebersicht.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Aus dieser Reihenfolge ergiebt sich zunächst, dass die Terz (Decime) dasjenige Intervall sein wird, auf welchem die gleichzeitige Fortschreitung hauptsächlich beruhen wird; dass die Sexte einer besondern Einführung und Fortschreitung bedarf, weil sie die Septime zur Folge hat; dass aber die übrigen Intervalle theils consonirend (Prime, Duodecime; Quinte, Octave) ihren bekannten Fortschreitungsregeln unterworfen sind, theils dissonirend (Secunde, Undecime; Quarte, None) sich nach den Gesetzen der Dissonanzen und Vorhalte richten müssen.

Verfolgen wir die Intervalle bis in ihre kleinsten Unterschiede, so erhalten wir auch hier die grosse Verschiedenheit nicht, wie sie bei der Decime zum Vorschein kam. Es entstehen nämlich durch die zwei Versetzungen zwei ganz gleiche Reihen der Intervalle.

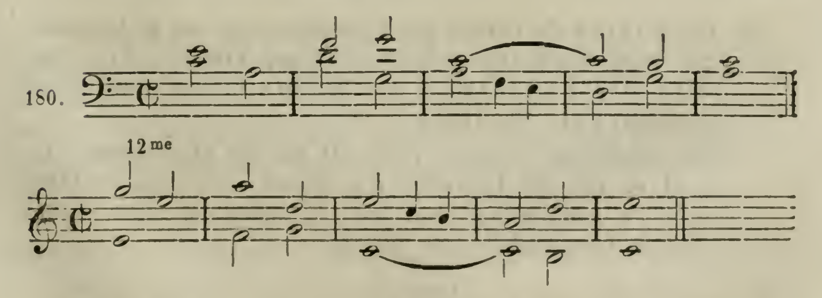




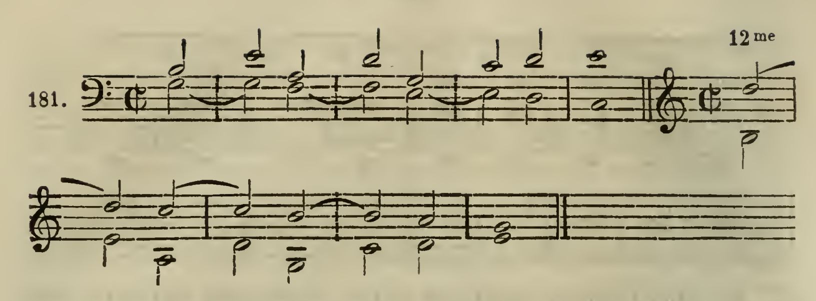
Bei aller Gleichartigkeit der untern Versetzung mit der obern wird man aber hier eben so wenig wie beim doppelten Contrapunkt der Decime, bei der Anwendung rein mechanisch verfahren dürfen, wenn etwas Musikalisch-Verständliches hervorkommen soll, es muss im Gegentheil bei der Versetzung diejenige Wahl der Art der Intervalle getroffen werden, welche die Einheit der Tonart fordert und ohne welche jedes Verständniss unmöglich wäre. Nach diesem Grundsatze wird auch die oben berührte Verschiedenheit der einfachen (diatonischen) Tonleiter zu beurtheilen und zu verwenden sein.

Bei alledem lassen sich über einzelne Intervalle besondere Regeln ihrer Behandlung geben, die wir in Folgendem zusammenfassen:

1. Die Terz und Decime kann überall frei und (entgegengesetzt dem doppelten Contrapunkt der Decime) in parallelen Fortschreitungen erscheinen.
2. Die Quinte und Octave, als gegenseitig aus der Umkehrung entstehend, können natürlich nur einfach, nicht parallel erscheinen. Ihr Auftritt erfolgt am besten in der Gegen- und Seitenbewegung, z. B.

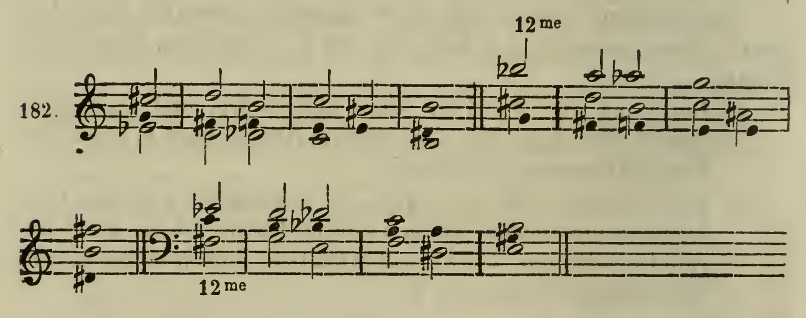


3. Die Sexte ist, weil sie sich in die Septime verwandelt, vorsichtig zu gebrauchen; am besten ist sie zu verwenden, wenn ihre untere Note vorbereitet ist und stufenweise abwärts fortschreitet.
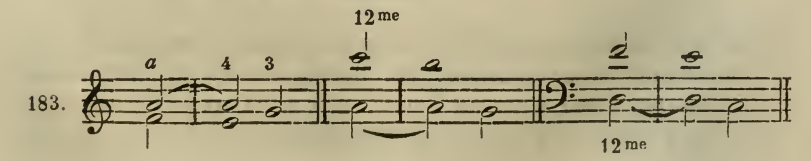


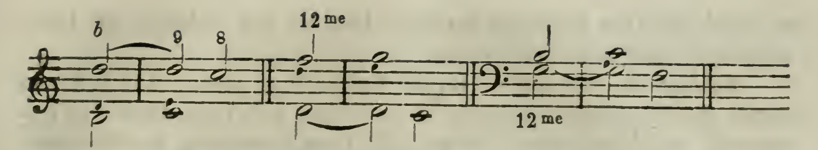
Nur die grosse Sexte, die sich in der Regel in die kleine Septime verwandelt, kann zuweilen frei eintreten, besonders wenn die Dominantseptime durch die Versetzung entsteht. Dass die Sexte auch im Durchgang abwärts gehen kann, zeigt der 3. Takt des obigen Beispiels Nr. 180. Sie wird dann eben so die durchgehende Septime zur Folge haben.

4. Die übermässige Sexte hat bei der Evolution die verminderte Septime zur Folge. Beide Intervalle sind frei zu brauchen und nach der Regel aufzulösen.



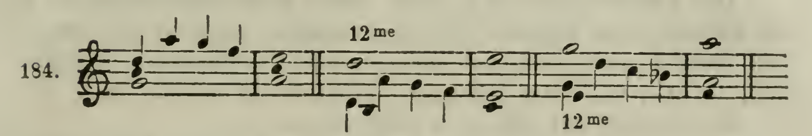
5. Die Quarte als Vorhalt der Oberstimme ist gut zu benutzen. Sie wird die None in der Umkehrung bringen, die aber hier die Bedeutung der Secunde (um eine Octave versetzt) hat. Nr. 183, *a*.
   Der wirkliche Nonen-Vorhalt (in der Oberstimme) ist, weil er bei der Evolution die Quarte in die Quinte führt, weniger verwendbar und nur in Begleitung einer dritten Stimme verständlich. Nr. 183, *b*.





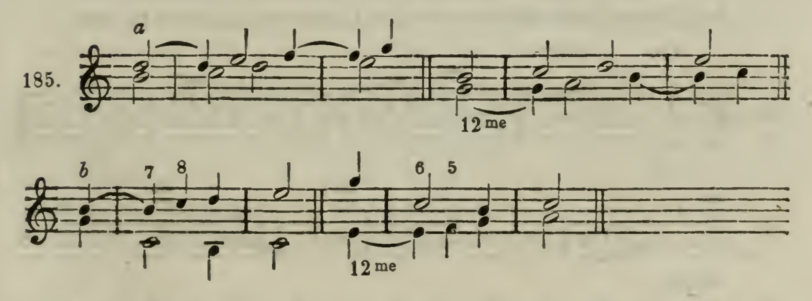
Gewisse Figuren, in welchen man die None auch wohl frei benutzt, können hier zuweilen gut verwendet werden, besonders, wenn eine begleitende Stimme hinzutritt.

184.



6. Will man Retardationen von unten nach oben gelten lassen, so kann man besonders solche gebrauchen, die sich auf die Terzenfortschreitung gründen. Nr. 185, *a*. Die Retardation der Septime dieser Art ist nur dann zweckmässig, wenn sie beim Leitton oder der halben Stufe erfolgt; die Versetzung in die Duodecime hat hier kein Bedenken. S. *b*.

185.



Nach diesen Bemerkungen gehen wir zur Entwerfung kurzer Sätze über, da in der Praxis wohl nur selten Gelegenheit geboten ist, ganze Tonstücke oder grössere Sätze auf diese Weise zu gestalten, und da, wo das eigentliche Feld aller dieser Bildungen ist, in der Fuge, wird es sich immer nur um die gelegentliche Anwendung des Themas mit dem Gegenthema oder Gegensatz handeln.

Die Basis aller Intervallfortschreitung im doppelten Contrapunkt der Duodecime ist die Terzenfortschreitung.

Da die Sexte, weil sie die Septime zur Folge hat, nur unter besondern Bedingungen, die Quinte und Octave nur vereinzelt vorkommen können; die übrigen Intervalle sich nach den Gesetzen des Vorhalts oder des Durchgangs an die Hauptintervalle anschliessen.

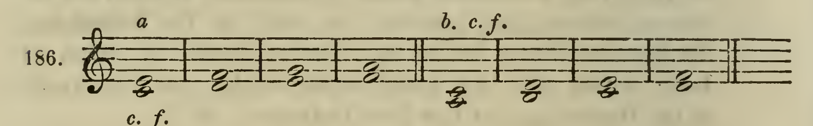
so wird die Terz dasjenige Intervall bleiben, auf welchem die Fortschreitung hauptsächlich beruht.

So einfach und leicht nun die Entwerfung eines solchen Satzes durch die Beobachtung obigen Grundsatzes scheinen dürfte, so beschränkt wird wiederum dadurch die freie Bewegung der Stimmen, eben so wie die Gefahr nahe liegt, durch eine gleich bleibende Terzenfortschreitung den Satz an sich zu einfach und monoton zu gestalten.

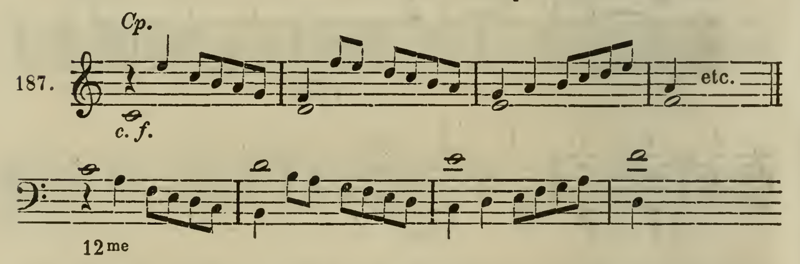
Das Letztere lässt sich zwar durch Zwischenbewegungen in der Führung einer Stimme vielfach vermeiden, schliesst aber immer den Wunsch nicht aus, auch andere Intervallstellungen zu verwenden, die aber nur unter günstigen Verhältnissen möglich sind.

Ein Beispiel soll dies noch näher zeigen.

Zu dem in der Tonleiter fortschreitenden *Cantus firmus* setzen wir eine Oberterz *a*, und eine Unterterz *b*.



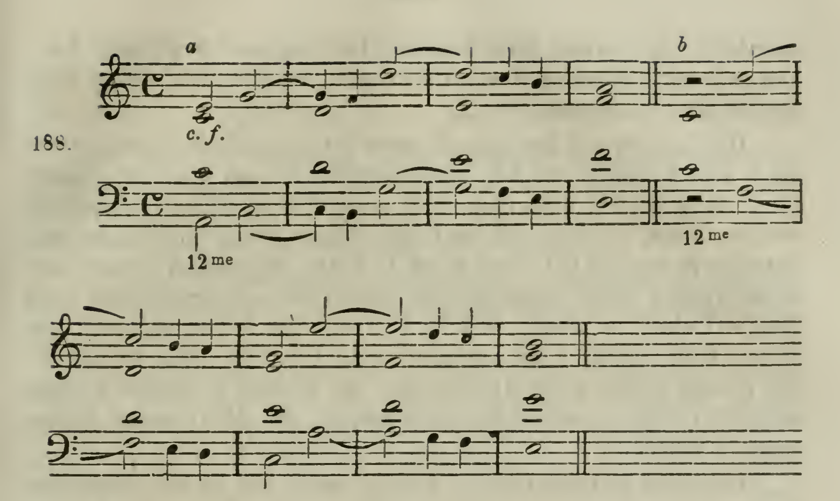
Auf dieser Basis führen wir den Contrapunkt etwa so aus:



Die in diesem Satz vorkommende Sexte ist nur im Durchgang gebraucht; daher musste der dritte Takt (wollte man ihn nicht wie den zweiten als Sequenz bilden) eine metrische Veränderung erhalten, weil nach der Bildung des 2. Taktes die Sexte auf guten Takttheil gekommen wäre, was bei der Versetzung keine gute Bildung gäbe.

Wollte man auf diese Weise fortfahren, so würde weder viel Abwechselung harmonischer Gestaltung gewonnen werden, noch würde die Kunst überhaupt sehr gross zu nennen sein.

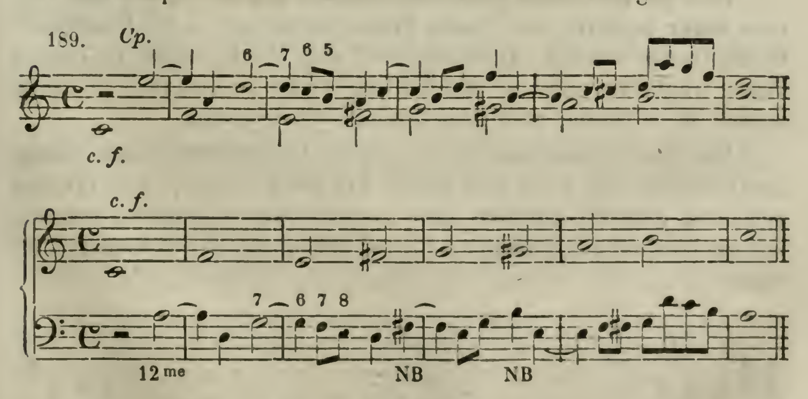
Hier gilt es nun auch andere Intervallfortschreitungen aufzusuchen und zu verwenden, ohne die günstigen Terzenfortschreitungen zu vermeiden. Dies kann auf folgende und ähnliche Weise geschehen.



In diesen Contrapunkten tritt an die Stelle der Terz theilweise die Octave (Quinte), wodurch hier Septimen-Vorhalte gewonnen werden, deren Auflösung in die Sexte wieder nur dadurch möglich ist, dass diese sogleich abwärts fortschreiten kann. Die durch die Octaven und Quinten oft entstehende Leere der Harmonie kann leicht durch eine freie dritte Stimme aufgehoben werden.

Bei eigenen Versuchen wird man bald erkennen, wie beschränkt die Wahl der Intervalle beim Akkordwechsel ist, und dass sie, da die Sexte nur unter besondern Bedingungen zu wählen ist, nur die Terz hauptsächlich, so wie Quinte und Octave zulässt, die aber auch durch Vorhalte eingeführt werden können.

Ein Beispiel anderer Art soll dies noch näher bringen.
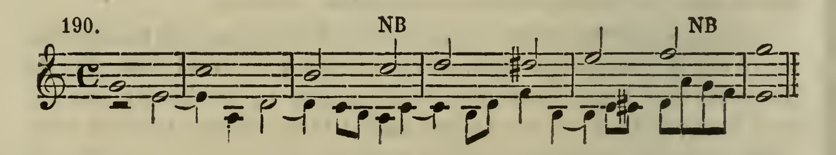


Die Sexte im 2. Takte war nur möglich, weil die untere Stimme stufenweise abwärts geht, wodurch die Septime in der Umkehrung

ebenfalls regelmässig fortschreitet. Der folgende Septimen-Vorhalt mit nachfolgender Sexte und Quinte ist aus den obigen Beispielen schon bekannt.

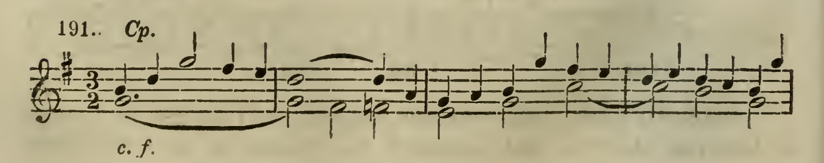
Die Umkehrung des vorstehenden Satzes in die Duodecime zeigt im 3. und 4. Takte, bei NB, sehr deutlich, wie an manchen Stellen diese nicht sowohl nach dem oben angegebenen Schema ausgeführt werden kann, sondern sich nach dem *Cantus firmus* und dessen Modulation zu richten hat; das *fis* im 3. Takte (abgesehen davon, dass es überhaupt nicht vorzüglich zu nennen ist) entspricht dem Original-*C* eben so wenig, wie im 4. Takte das *h* dem obigen *f*. Im ersten Falle würde *f* der entsprechende Ton sein, was zu dem *fis* des *Cantus firmus* nicht denkbar ist, im 2. aber *b* anstatt *h*, was ein hier nicht zu verwendendes Intervall, die übermässige Sexte, ergeben würde.

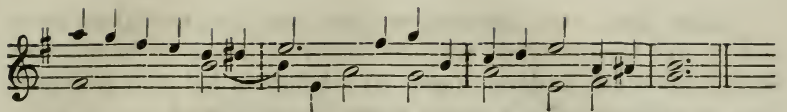
Derartige Veränderungen werden aber nur in der versetzten Stimme vorgenommen und eine Veränderung des *Cantus firmus*, oder der unversetzten Stimme ist nicht zulässig. So würde man aber, wenn man in obigem Satze den Contrapunkt unverändert liess und den *Cantus firmus* versetzen wollte, in diesem folgende Aenderung vornehmen müssen.



Hier ist der Contrapunkt unverändert geblieben, nur eine Octave tiefer versetzt, der *Cantus firmus* dafür statt in die Duodecime in die Quinte verlegt. Dadurch wird aber die Erhöhung im dritten Takte wegfallen müssen, und statt *cis* wird *c* zu nehmen sein, eben so wie im 5. Takte *f* statt *fis* gebraucht werden kann.

Um die Eigenthümlichkeiten dieses Contrapunkts noch weiter darzustellen, soll noch eine andere Art eines *Cantus firmus* zur Bearbeitung gewählt werden. Aus unsern frühern Aufgaben nehmen wir ein Beispiel ausgeführter Art, und setzen gleich den Contrapunkt hinzu:





Ehe wir die Versetzung dieses Satzes in die Duodecime hinzufügen, untersuchen wir die Arbeit in Bezug auf Intervalle und deren Fortschreitung, um im Voraus beurtheilen zu lernen, was in gewissen Fällen bei der Versetzung zu erwarten ist.

Von dieser Untersuchung schliessen wir Terzen aus, da, wie bekannt, deren Gebrauch unbedenklich ist, eben so die Octaven und reinen Quinten.

Die Septime und Sexte im 1. Takte, durchgehend gebraucht, wird umgekehrt die Sexte und Septime bringen, wobei letztere nicht in der geringsten harmonischen Geltung sich zeigt, sondern einfach als schlichte Durchgangsnote. Wir haben diesen Fall schon in dem ersten Beispiel dieser Art Nr. 188 verschieden gefunden.

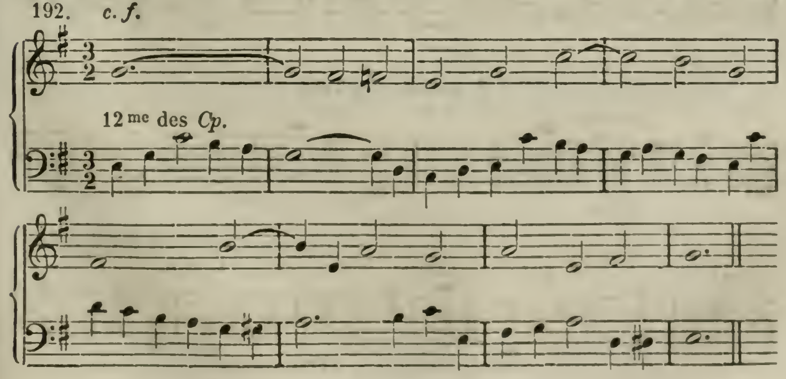
Die kleine Sexte des 2. Taktes ist desshalb unberücksichtigt zu lassen, weil unmittelbar die grosse darauf folgt. Diese hat aber die kleine Septime zur Folge, deren Fortschreitung regelrecht sein wird, weil hier die untere Note der Sexte (das *f*) stufenweise abwärts geht.

Die Quarte *fis* des 3. Taktes erscheint im Durchgang als Wechselnote, wird aber sowohl hier, als in der Versetzung (None) hart klingen.

Die Quarte *e h* im 6. Takte tritt als Vorhalt auf, dessen untere Stimme *h* abwärts nach *a* führt; es wird also bei der Umkehrung ein richtig gebildeter (vorbereiteter) und aufgelöster Nonen-Vorhalt entstehen.

Die übrigen Intervalle bedürfen keiner Bemerkung, und es wird der Satz bei der Umkehrung sich so zeigen:

192. *c. f.*
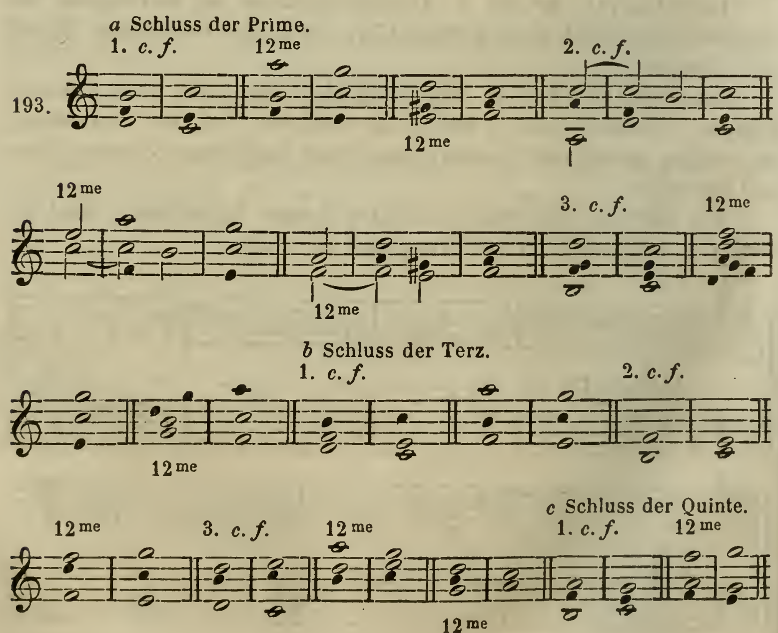


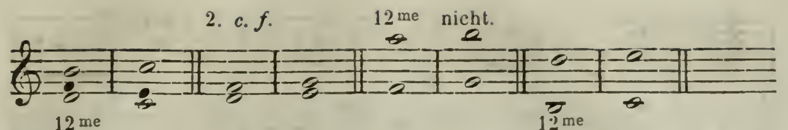
Dass diese, wie alle obigen Sätze eine Vollständigkeit durch andere frei hinzutretende Stimmen erwarten lassen, ja in einzelnen Stellen geradezu fordern, daran ist wiederholt bei ihrer Beurtheilung zu erinnern. Wir kommen später hierauf zurück.

Die Uebungen des doppelten Contrapunkts der Duodecime bei Choralbearbeitungen.

So wenig man beim Gebrauch dieses Contrapunkts, der ja eben so wie alle übrigen nur eine gelegentliche und vorübergehende Verwendung finden kann, auf die Bildung von Cadenzen hingewiesen ist, so sehr tritt bei Choralbearbeitungen die Nothwendigkeit derselben hervor.

Wenn auch bei eigenen Versuchen sehr bald das Richtige und Brauchbare in dieser Hinsicht gefunden werden dürfte, so sollen doch einige Cadenzbildungen hier angeführt werden, zugleich mit Andeutung einer dritten oder vierten Stimme, um auf die Eigenthümlichkeiten solcher Versetzungen hinzuweisen. Hierbei kommt viel darauf an, ob der Contrapunkt oder der *Cantus firmus* versetzt wird, da jedesmal das Resultat ein anderes sein wird. In folgender Notirung ist zuerst die Versetzung des Contrapunkts, dann die des *Cantus firmus* angeführt.





Vorstehende Cadenzen, die nur in einfachster Weise hier erscheinen, können vermittelst mancherlei Figurenbildung auf verschiedene Art weiter ausgeführt werden. Man kann aus diesen Beispielen sehen, dass bei den Versetzungen des *Cantus firmus* nur der Schluss in der Quinte die Tonart beibehält, dass aber Prime und Terz in andere Tonarten führen.

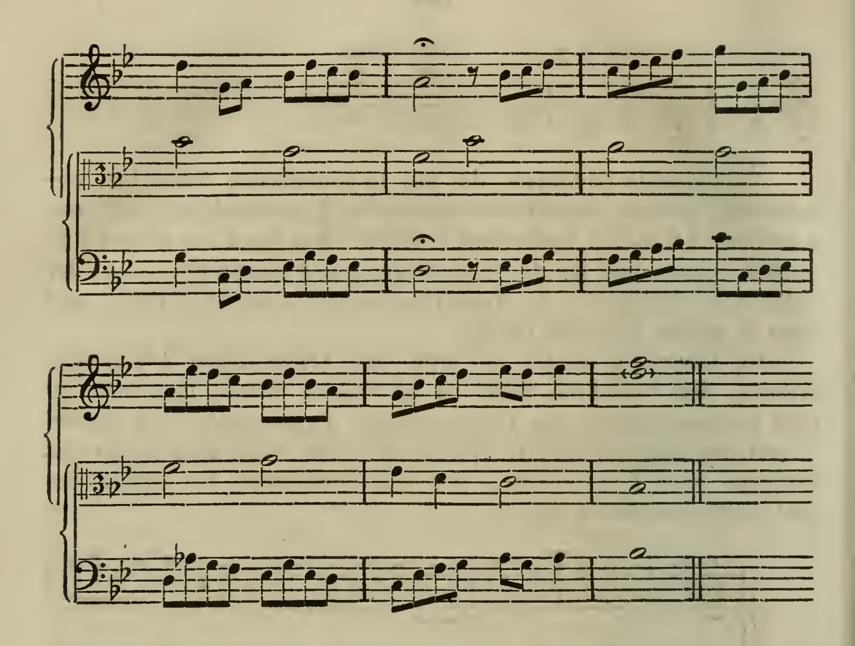
Im folgenden Choral soll nun eine Arbeit dieser Art gezeigt werden. Das Verfahren dabei ist am besten dieses, dass man auf drei Liniensystemen den *Cantus firmus*, Contrapunkt und dessen Versetzung zugleich notirt. Auf diese Weise bietet sich immer das Mögliche oder Zweckmässige der Stimmenführung am schnellsten und übersichtlichsten dar.

Cp.

194.

c. f.

Cp. der 12me



Dass auch hier, wie bei allen diesen Arbeiten, manches Unvollkommene und Leere durch freie Stimmen verbessert werden kann und muss, ist leicht zu erkennen und es soll nun über diese etwas Weiteres folgen.

Ueber die freien Stimmen zu diesem Contrapunkt.

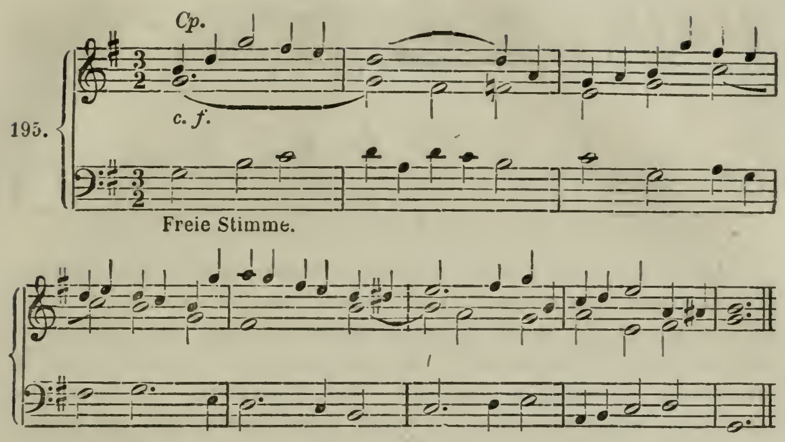
Dass zu jedem zweistimmigen Satze dieser Art eine oder mehre Stimmen hinzugesetzt werden können, entweder als Mittelstimmen oder als Ober- und Unterstimmen, haben wir bereits kennen und üben gelernt. Es ist hierbei nur auf einen besondern Umstand hinzuweisen. Die freien Stimmen können nämlich hinzutreten

1. als solche ganz einfach ohne weitere Verwendung;
2. als solche, die zugleich zur Versetzung in die Octave bestimmt sind.

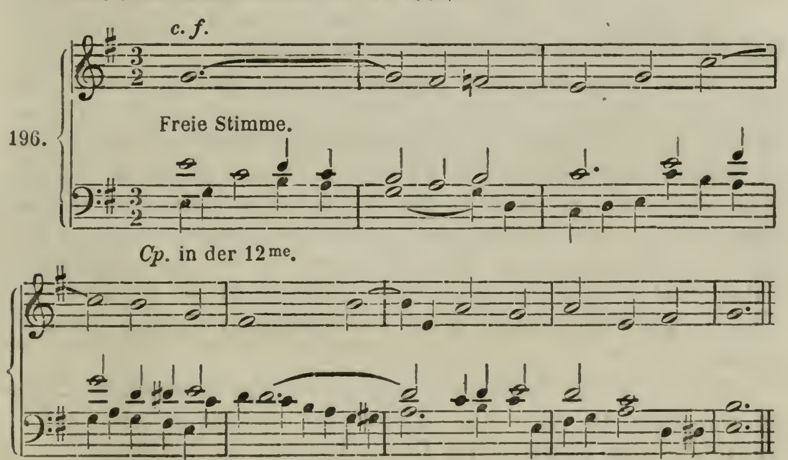
Bei der ersten Art werden die harmonischen Verhältnisse und Ausfüllungen einfach maassgebend sein und es dürfte jedem Geübten nicht schwer werden, eine beliebige Stimme hinzuzufügen.

Es sollen einige Beispiele zu frühern Arbeiten folgen:

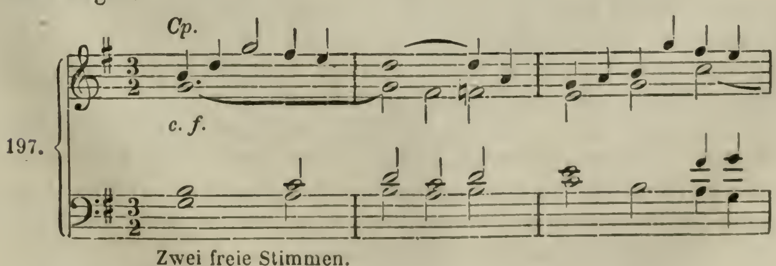
Eine freie Unterstimme zu Nr. 191.

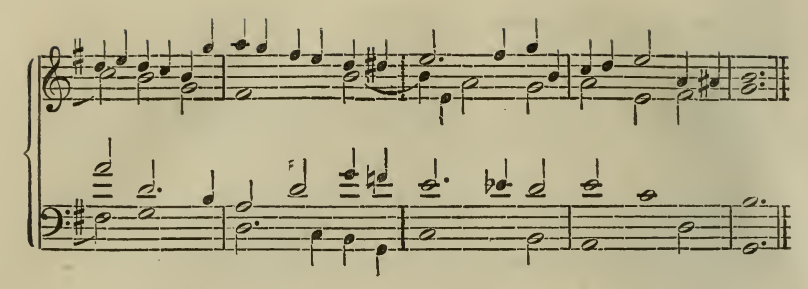


Eine freie Mittelstimme zu Nr. 192.



Ein Beispiel mit zwei freien Unterstimmen zu Nr. 191 soll hier noch folgen.





Auf diese Weise können zu obigen Sätzen, wie zu allen andern ähnlicher Art freie Stimmen hinzugesetzt werden, ja es wird in der Regel nothwendig, wenn der Satz vollständig sein soll, und da es nicht zu vermeiden ist, dass der zweistimmige Satz hier und da harmonisch-lückenhaft erscheint. Die Schwierigkeiten, die sich dabei etwa ergeben sollten, werden jeden Strebsamen zur Lösung der Aufgabe besonders antreiben.

Es bleibt noch übrig, Etwas über die zweite, oben angedeutete Art der hinzuzusetzenden Stimmen zu sagen.

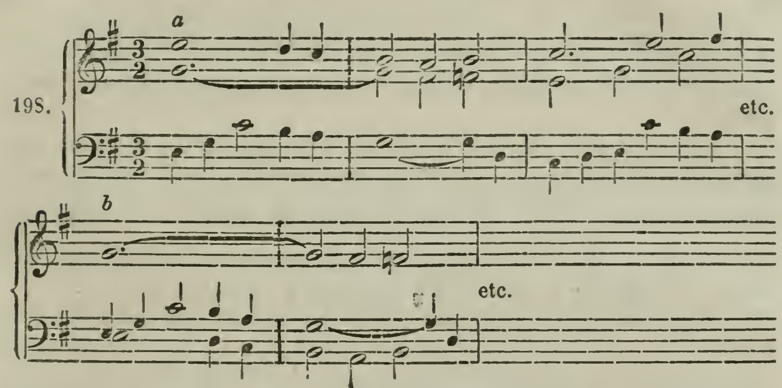
Schon beim doppelten Contrapunkt der Decime wurde erwähnt, dass derselbe mit dem der Octave verbunden werden kann. Eben so ist es mit dem Contrapunkt der Duodecime, der mit diesem verbunden angewandt wird. Ist auch die Arbeit selbst eine künstliche und wird sie auch in der Praxis selten verwendet werden können — wie sie meistens nur in der Doppelfuge ihre Stelle findet —, so ist doch nöthig, darauf hinzuweisen, welche verschiedenartige Stellung ein zweites, drittes Subject (Motiv) in einem Satz erhalten kann und wodurch die Combinationen vielfach vermehrt werden können.

Eine dritte Stimme zu diesem Contrapunkt kann so gearbeitet werden, dass sie zugleich mit einer oder beiden andern im Contrapunkt der Octave verwendet werden kann.

Jede Stimme kann gegen eine oder mehrere andere umgekehrt werden, wenn sie zugleich nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave erscheint. Es ist also bei Entwerfung dieser Stimme oder des ganzen Satzes zugleich nach den Regeln des doppelten Contrapunkts der Octave zu verfahren.

Nehmen wir z. B. unsern oben vielfach bearbeiteten Satz Nr. 191, so kann dieser nicht allein in der Octave umgekehrt werden, ja es würde dies selbst bei der Versetzung Nr. 192 mit Hinzufügung einer dritten Stimme theilweise möglich sein. Die Probe überlassen wir der eigenen Untersuchung.

Besonders eignen sich aber hierzu die hinzugesetzten Stimmen, die sogar mit einiger Aufmerksamkeit sogleich dazu eingerichtet werden können. Die Mittelstimme des Satzes Nr. 196, deren Versetzung ursprünglich nicht beabsichtigt war, kann über den *Cantus firmus* gesetzt werden, s. Nr. 198, *a*; ja sie kann sogar unter den Contrapunkt gestellt werden, wenn sie sich auch als Bassstimme in ihrer Führung nicht überall besonders gut ausnimmt. Nr. 198, *b*.



Hier steht nun die hinzugefügte Stimme gegen die beiden andern, den *Cantus firmus* sowohl, wie zu dessen ursprünglichen Contrapunkt, im doppelten Contrapunkt der Octave, und kann so verwendet werden, weil sie die Bedingungen desselben gegen beide Stimmen erfüllt.
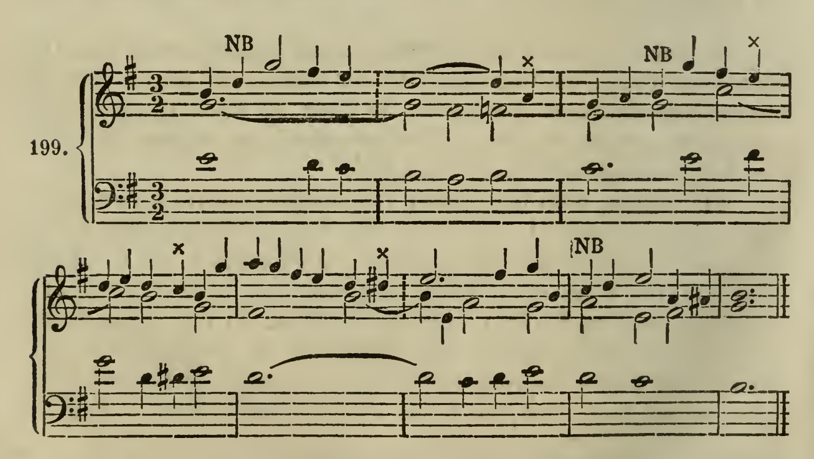
Ist aber eine solche dritte Stimme auch zugleich nach den Gesetzen des doppelten Contrapunkts der Duodecime gegen eine der vorhandenen Stimmen gearbeitet, so kann sie auch zu deren Versetzung verwendet werden. Wir versuchen mit unserm Beispiele eine Anwendung nach dieser Seite hin.

Wir wissen, dass bei solcher Verwendung die Terzenfortschreitung maassgebend ist und dass die frei anschlagenden Sexten die meisten Schwierigkeiten machen. Untersuchen wir in diesem Sinne die freie Stimme im Verhältniss zum Contrapunkt in Nr. 197, so finden wir im 2. Takte die Unterstimme in die Sexte *d* zu *h* schlagen. Da dies eine g r o s s e Sexte ist, so wird bei der Versetzung eine kleine Septime erscheinen, die uns wohl keine Schwierigkeiten machen wird, weil sie abwärts fortschreitet, während die aus der Sexte $\frac{e}{g}$ des ersten Taktes entstehende kleine Septime durch den folgenden Sprung unbrauchbar wird. Anders ist es mit der k l e i n e n Sexte $\frac{c}{e}$ im 3. Takte, die weder abwärts geführt auf-

tritt, noch so fortschreitet. Hieraus ist zu schliessen, dass die grosse Septime bei der Umkehrung sowohl regelwidrig eingeführt werden, als falsch fortschreiten wird. Die grosse Sexte $\frac{fis}{a}$ in demselben Takte ist vollkommen brauchbar: die untere Stimme geht stufenweise abwärts, die daraus entstehende Septime ist vermindert. Die grosse Sexte $\frac{dis}{fis}$ im nächsten Takte erscheint unter demselben Verhältnisse. Hingegen ist die kleine Sexte $\frac{d}{fis}$ im vorletzten Takte bedenklich, zumal da sie aufsteigend ein- und fortgeführt ist.

Die zwischen beiden Stimmen erscheinenden Octaven und Quinten werden überall sich brauchbar erweisen, und was die verminderte Quinte $\frac{d}{gis}$ im 5. Takte betrifft, so wird sie in ihrer Verwandlung in die übermässige Octave sich zwar nicht besonders schön ausnehmen, mag aber im Durchgang mit hingehen.

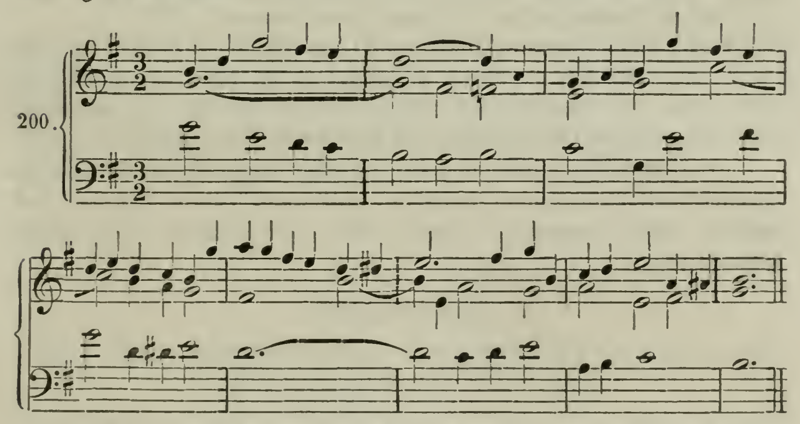
Wenn wir nun zu weiterer Belehrung und Anschauung die Umkehrung in ihrem ganzen Umfange hinstellen, so müssen wir noch vorausschicken, dass die Hinzufügung der freien Mittelstimme in Nr. 196 nicht zum Hauptsatz geschah, sondern zu dessen Umkehrung in die Duodecime. Umgekehrt theilen wir nun dieselbe Stimme zum Hauptsatz Nr. 191 mit, wodurch sie Unterstimme wird. Ohne Veränderungen zeigt sich der Satz so:



In den mit NB bezeichneten Stellen treten nun die Uebelstände zu Tage, die durch regelwidrig angebrachte Sexten im ersten Entwurf entstanden sind, während die mit × bezeichneten Evolutionen

der grossen Sexten ein vollkommen günstiges Resultat gewähren. Nur im 4. Takte zeigt sich ein Uebelstand von anderer Seite her. Hier ist es die verminderte Septime $\frac{c}{dis}$ an sich nicht, sondern ihre Stellung zum Ton *h* des *Cantus firmus*, welcher als zum Akkord ungehörig erscheint. Nur die Ausfüllung des Sprunges durch *a*, also statt *h* die Folge in Vierteln *h a g* würde hier das Richtige geben.

Die oben entstandenen Fehler lassen sich, wie viele ähnliche Erscheinungen, durch eine kleine Aenderung der hinzugefügten Stimme aufheben. Man vergleiche folgende nicht erhebliche Aenderung mit Nr. 200.



Diese so veränderte Stimme kann eben so zu Nr. 198, *a* als Oberstimme dienen, weil sie gegen den *Cantus firmus* nach den Gesetzen des doppelten Contrapunkts der Octave, gegen den obern Contrapunkt aber nach denen der Duodecime gearbeitet sich darstellt.

Ueber die doppelten Contrapunkte in verschiedenen andern Intervallen, und ihren Werth.

Man findet in manchen ältern Lehrbüchern noch weitläufige Abhandlungen über den doppelten Contrapunkt in andern Intervallen, als die bisher von uns erläuterten. Es giebt da doppelte Contrapunkte der Secunde, der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, auch wohl der None, Undecime, Terzdecime, *Decima quarta.*

Dass nach der verhältnissmässig leichten Auffindung des doppelten Contrapunktes in der Octave sich auch bald ein solcher in der Decime und Duodecime als vielseitig musikalisch verwendbar einstellen konnte, ist leicht erklärlich; die weitern Entwickelungen

der übrigen Intervalle zu ähnlicher Verwendung aber sind mehr aus Lehreifer und zu weit getriebener Speculation als aus musikalischer Nothwendigkeit und Brauchbarkeit entstanden.

Der unbedeutende Erfolg und geringe Nutzen bestimmen uns, nicht tiefer in die Sache einzugehen und besondere praktische Studien zu empfehlen, sondern nur einige allgemeine Bemerkungen über den Gegenstand zu machen. Wer besondere Neigung zu tiefern Studien hierin besitzt, kann sich Belehrung verschaffen in den theoretischen Büchern von Marpurg, Kirnberger, André und Andern, wo er sehr bald die Entdeckung machen wird, dass die Ansichten hierüber eben so verschieden sind wie die Darstellung.

Zur Erklärung mögen folgende Sätze dienen:

1. Da jeder doppelte Contrapunkt nur durch die Umkehrung der betreffenden Stimmen entsteht, so ist ein Contrapunkt der Terz und Quinte nichts Anderes als ein um eine Octave näher-gerückter Contrapunkt der Decime und Duodecime.

Die Nähe der Stimmen aber und ihre enggezogene Grenze beschränkt die Bewegung derselben und macht diese Art der Versetzung selten brauchbar. Der Umfang der Stimmen zeigt diesen kleinen Raum:

Umkehrung

der Terz	der Quinte
1. 2. 3.	1. 2. 3. 4. 5.
3. 2. 1.	5. 4. 3. 2. 1.

2. In gleicher Weise werden sich die Contrapunkte der Quarte und Sexte als nichts Anderes erweisen als eine besondere Anwendung und Vermischung der doppelten Contrapunkte der Octave mit der Decime, Duodecime. Siehe hierüber André, Lehrbuch der Tonsetzkunst, 2. Band.

Selbständig verwendet und an sich betrachtet zeigen sie folgende Abgrenzung:

Umkehrung

der Quarte	der Sexte
1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4. 5. 6.
4. 3. 2. 1.	6. 5. 4. 3. 2. 1.

3. Die Secunde an sich zur Versetzung zu benutzen würde die Bewegung der Stimmen bis zum Geringsten einschränken, und selbst als None kaum ein günstiges Resultat liefern, man müsste denn mit Kirnberger ihre Verwendung nicht in der Umkehrung finden, sondern in der stufenweisen Verwendung einer Phrase.

Die Umkehrung der Secunde und Septime giebt diese Intervalle:

Umkehrung der Secunde	Umkehrung der Septime
1. 2.	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
2. 1.	7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

4. Die Septime endlich wird ein von den andern Contrapunkten verschiedenes Resultat bringen. Dass ein mit besonderer Rücksicht auf die Intervallfortschreitung entworfener Satz eine solche Anwendung finden kann, wird man an einigen Beispielen bei André am angeführten Orte sehen können.

Wenn alle derartigen, aus Neigung angestellten Untersuchungen viel zur Beförderung des Scharfsinnes beitragen können, so ist doch ihr praktischer Werth nicht bedeutend genug, um im Allgemeinen auf eine tiefere Kenntniss dringen zu müssen. Desshalb mögen obige Bemerkungen für unsern Zweck genügen.

Schluss-Kapitel.

Einige Bemerkungen über den Gebrauch dieses Lehrbuches und über die praktischen Uebungen.

Durch Anordnung und Folge des Stoffes in unserm Lehrbuche ist zwar eine gewisse Unterrichtsmethode im Allgemeinen angedeutet, doch dürften für diejenigen, die sich dieses Lehrbuchs als Unterrichtsmittels bedienen, einige specielle Bemerkungen über Gebrauch und Anordnung der einzelnen Gegenstände vielleicht nicht unerwünscht sein, ohne ihren Lehrerfahrungen dadurch entgegen treten zu wollen.

Eben so wie Anordnung, Folge, Zeitverwendung in Bezug auf einzelne Lehrgegenstände der individuellen Begabung, den besondern Bedürfnissen, dem schnellern oder geringern Fortschreiten eines einzelnen Schülers oder beim Classenunterricht dem durchschnittlichen Fortschreiten Aller angepasst werden muss und in Verfolgung einer Methode mancherlei Abweichungen von derselben sich als nothwendig aufdrängen; eben so klar ist es, dass ein Lehrbuch hierauf keine Rücksicht nehmen kann, sondern den Gang der Lehrmethode nur im Allgemeinen vorzeichnen wird, in der stillschweigenden Voraussetzung und Erwartung nothwendiger Abweichungen vom Wege den Umständen nach.

Solche Abweichungen, deren sich der Verfasser beim Unterricht jedes einzelnen Schülers aus den angeführten Gründen mehr oder weniger bedient, nicht sowohl bestimmt vorzuzeichnen, als vielmehr anzudeuten, ist der Zweck des Folgenden. Hierzu kommt, dass in unserm Lehrbuche die Folge der Gegenstände, ihre Behandlung und Bearbeitung von Seiten des Schülers im Allgemeinen zwar gegeben, Manches davon aber, um eine zu grosse Weitschweifigkeit zu vermeiden, für den speciellen Unterricht nur angedeutet ist, was durch einige Worte eine Erklärung fordern dürfte.

Zu diesem Zwecke soll noch einmal der Gang des Lehrbuchs einer übersichtlichen Betrachtung unterzogen werden, an welche sich Bemerkungen schliessen sollen.

Der einfache Contrapunkt.

Die Studien des ersten Abschnitts.

Die ersten technischen Studien, wie sie das Lehrbuch nennt und im 1. bis 6. Kapitel erläutert, sind für den Schüler in der Regel das Mühevollste und Zeitraubendste; nicht sowohl, weil sie als Anfang der Studien überhaupt Schwierigkeiten bieten, weil sie in ihrer Einfachheit die strengsten Gesetze erfordern, als vielmehr, weil die Resultate noch so weit entfernt von allem musikalischen Leben sind, und an sich durch ihre Starrheit und Dürftigkeit wenig Interesse erwecken. Ueber ihre Behandlung sollen noch einige Bemerkungen folgen.

Es ist oben bereits gesagt worden, dass als Vorbedingung vollständige Kenntniss der Akkorde, ihrer Verbindungsgesetze, einige Gewandtheit in der Stimmenführung, so weit sie aus einem gegebenen und Akkord-bestimmenden (also bezifferten) Bass hervorgehen kann, angenommen wird, — ein Resultat, wie es aus den Studien des Lehrbuchs der Harmonie hervorgehen wird.

Hier ist nun die erste Aufgabe, zu einem gegebenen Sopran einen Bass und die aus ihm entspringenden Akkorde in verschiedener Weise selbständig hinzuzusetzen.

Die Wichtigkeit einer Basserfindung zu einer Melodie wird eine Zeitlang bei diesem Gegenstande verweilen lassen, bis die Entwerfung eines Basses mit einer gewissen Sicherheit erfolgt.

Bei allen diesen Uebungen, wie überhaupt bei denen des ersten Abschnitts, dürfte es sich empfehlen, den Grundsatz festzuhalten,

keinen einzelnen Gegenstand zu lange und bis zur Ermüdung festzuhalten, wenn sich auch bei dem Schüler noch nicht vollkommene Correctheit und Sicherheit zeigt. Man wird zweckmässiger Abwechslung in die Aufgaben zu bringen suchen, wenn die veränderten Aufgaben nur mit dem Hauptgegenstand in einiger Verbindung stehen. Mit der Erfindung eines Basses kann das Umgekehrte, wenn der *Cantus firmus* in den Bass gelegt wird, recht gut abwechseln, wie Nr. 14. 15. 17. Den *Cantus firmus* in die Mittelstimmen zu verlegen, wird erst dann rathsam sein, wenn sich einige Fortschritte gezeigt haben. Siehe Nr. 20—24.

Correctheit und Sicherheit im Satze kann nur das Resultat einer langen und vielseitigen Uebung sein, die an einem einzelnen, oft einseitigen Gegenstande sich nicht erreichen lässt. Ist daher in den Arbeiten des Schülers einigermaassen ein Fortschritt zu entdecken, so kann um so mehr weiter geschritten werden, als andere und neue Aufgaben das noch Fehlende ergänzen werden. Hierin wird, wie überall, nur das Talent des Schülers maassgebend sein.

Bei dem ungleichen Contrapunkte wird man am besten mit der Arbeit im Sopran zu einem *Cantus firmus* im Bass, als dem relativ Leichtesten, beginnen (Nr. 26. 28), später zu der Bearbeitung des Basses bei gegebenem Sopran übergehen (Nr. 32) und beide Arten abwechselnd üben. Diese Arbeit ist eine der wichtigsten und wird anhaltend erfolgen müssen, denn in ihr beginnen erst die Grundzüge aller contrapunktischen Führung.

Die Bearbeitung der Mittelstimmen kann später erfolgen und daher besser von dem im Buche angenommenen Gange abgewichen werden, der überhaupt nur desshalb gewählt ist, weil nicht alle nöthige Bearbeitungen durch Notenbeispiele erklärt sind.

Bei dem Uebergang zu den Vierteln wird am zweckmässigsten ein gleicher Weg, wie bei den halben Noten, einzuschlagen sein. Hier kann man später dadurch Abwechselung erreichen, dass eine und dieselbe Aufgabe, z. B. ein Bass, durch alle Stimmen in halben und Viertel-Noten gearbeitet wird.

Wichtig ist, dass bei hinreichenden Fortschritten zuletzt der *Cantus firmus* in die Mittelstimmen gelegt wird, und die Arbeiten in den übrigen Stimmen erfolgen in der Weise, wie sie, ausser den oben angeführten Beispielen, Nr. 34. 36. 37. 40. 41. 43 zeigen.

Die drei- und zweistimmigen Uebungen im 5. un d6. Kapitel sind nach Bedürfniss auszudehnen; sie können auch gut zwischen die vierstimmigen Uebungen eingeschoben werden und so zu Abwechselung dienen.

Der zweite Abschnitt.

Ueber die Choralbearbeitungen.

Die einfache harmonische Bearbeitung des Chorals (im Sopran) ist einige Zeit allein zu üben, besonders um das Verhältniss der einzelnen Verszeilen zu einem grössern Ganzen und die Verwendung der verschiedenen Cadenzen kennen zu lernen. Die Verlegung des Chorals in die übrigen Stimmen (Nr. 78—80) wird am besten nach der Bearbeitung in Vierteln in allen Stimmen verschoben. Hier, wo das musikalische Element sich nicht mehr so abstract zeigt, wie in den frühern Aufgaben, zeigen sich bei einigem Talent die Fortschritte in der Regel rascher und es gewährt die Arbeit mehr Befriedigung.

Die Arbeit in Vierteln wird am besten im Bass beginnen (Nr. 85); später, wenn einige Uebung vorhanden ist, kann man zu den Mittelstimmen übergehen, zunächst immer mit dem Choral im Sopran, und nur bei weitern Fortschritten ist der Choral auch in andere Stimmen zu verlegen, wie die Beispiele Nr. 88. 90. 91. 92. 94. Weiteres ist oben S. 74 angeführt. Ueber den drei- und zweistimmigen Choral ist etwas Weiteres nicht zu sagen.

Der fünf- und mehrstimmige Satz, Choral, wie er im 9. Kapitel angedeutet ist, setzt eine grosse Gewandtheit und Sicherheit voraus. Es wird wohl in jedem Falle besonders zu beurtheilen sein, ob er an der im Buche ihm angewiesenen Stelle vorgenommen wird oder besser einer spätern Zeit vorbehalten bleibt.

Die freien Bildungen.

Bei diesen Arbeiten wird der im Buche angedeutete Weg am besten beibehalten; hier sollen zur Vollständigkeit noch einige Andeutungen folgen, da oben Beispiele zu allen Arten der Bearbeitung sich nicht finden.

Um der contrapunktischen Stimme einen möglichst freien Raum zu gewähren, beginnt man hier am besten mit dem zweistimmigen Satze, erst einfach, dann in Viertelbewegung. Man stellt die Aufgabe sowohl als Ober- wie als Unterstimme. Die Andeutungen sind in Nr. 101 und 102 gegeben.

Da durch die vorausgegangenen Uebungen in der Regel viel an Sicherheit und Gewandtheit gewonnen ist, kann der Uebergang zum dreistimmigen Satz bald erfolgen.

Der *Cantus firmus* im Sopran ist erst einfach zu bearbeiten (Nr. 103), sodann in der Unterstimme (Nr. 104), hier der Tenor, zuletzt in der Mittelstimme (Nr. 105). Will man nicht einen und denselben

Cantus firmus zur Bearbeitung nehmen, was freilich in vieler Hinsicht zweckmässig ist, so kann man auch für jede Stimme eine Arbeit in besonderer Aufgabe stellen.

Die Viertel können auf zweierlei Art geübt werden: entweder mit Vierteln in einer Stimme besonders (Nr. 107) oder in alle Stimmen vertheilt (Nr. 106. 108, besonders 111. 113).

Der vierstimmige Satz wird in ähnlicher Weise benutzt und bietet natürlich mehr Ausführungen nach allen Seiten, die sich nach obigen Andeutungen von selbst finden. Im Buche sind nur einige davon gegeben (Nr. 110—113).

Zweite Abtheilung.

Der doppelte Contrapunkt.

Die praktischen Uebungen im doppelten Contrapunkt wird man am besten mit dem zweistimmigen Satze beginnen, in der Weise, wie sie Nr. 126 f. angegeben ist in ganzen, halben und Viertel-Noten. Diese verhältnissmässig leichte Arbeit kann bald vertauscht werden entweder mit der Choralbearbeitung (Nr. 129) oder mit freien Aufgaben der dritten Gattung, wie Nr. 132 eine derselben befindlich ist.

Die Hinzufügung einer oder mehrer freien Stimmen zum zweistimmigen Satz, wie sie Nr. 133—135 und 139—142 in Beispielen gegeben ist, kann, als eine bei weitem schwierigere Aufgabe, noch verschoben werden. Statt dessen übe man zuerst den drei- und vierstimmigen Satz in der Nr. 137. 138, aber besonders in der Nr. 144—146 angegebenen Weise. Diese Sätze sind über einen gegebenen Bass, der nicht versetzt wird, zu arbeiten, und wird die Umkehrung zwischen Sopran und Tenor erfolgen. Dass statt des Basses auch Alt oder Sopran als Aufgabe gestellt werden kann, wird dem Erfahrnen klar sein.

Kehren wir zu den Arbeiten in der Weise der Beispiele 132 u. ff. jetzt zurück, so dürften diese einer besondern sorgfältigen und hinreichenden Uebung empfohlen werden als sehr fördernd und nach allen Seiten hin ausbildend. Die Schwierigkeiten, die solche Aufgaben etwa bieten, sind zu überwinden und das etwas mechanische Verfahren wird seine Rechtfertigung überhaupt in jeder contrapunktischen Arbeit, die ja immer zu einem gegebenen Satze einen neuen hinzuzufügen hat, wie in dem Erfolg finden.

Nach einer sorgfältigen Uebung dieser Aufgaben wird der Uebergang zu dem drei- und vierdoppelten Contrapunkt nicht schwer sein. Wenn diese Arbeiten freilich nur den begabten Schülern gelingen werden, so wird doch eine Beschäftigung damit Jeden zur Bekanntschaft mit einer hier und da vorkommenden musikalischen Form führen.

Die Art der Aufgaben ist von Nr. 149—165 im Buche angegeben, zu welchen nach dort befindlicher Erklärung nichts weiter hinzuzufügen sein dürfte.

Der zweite Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime und Duodecime.

Das Studium dieser Contrapunkte wird in neuer Zeit etwas vernachlässigt, theils weil Viele, welche sich mit Theorie beschäftigen, doch nicht bis dahin gelangen, um im Stande zu sein, mit Erfolg diese Art der Evolutionen zu brauchen, theils weil sie der modernen Art des Kunstausdrucks ferner zu liegen scheinen; und doch würde eine gründliche Kenntniss und tüchtige Ausführung derselben selbst in unserer Harmonie-gesättigten Zeit — wenn wir so sagen dürfen — manche gute Wirkung äussern.

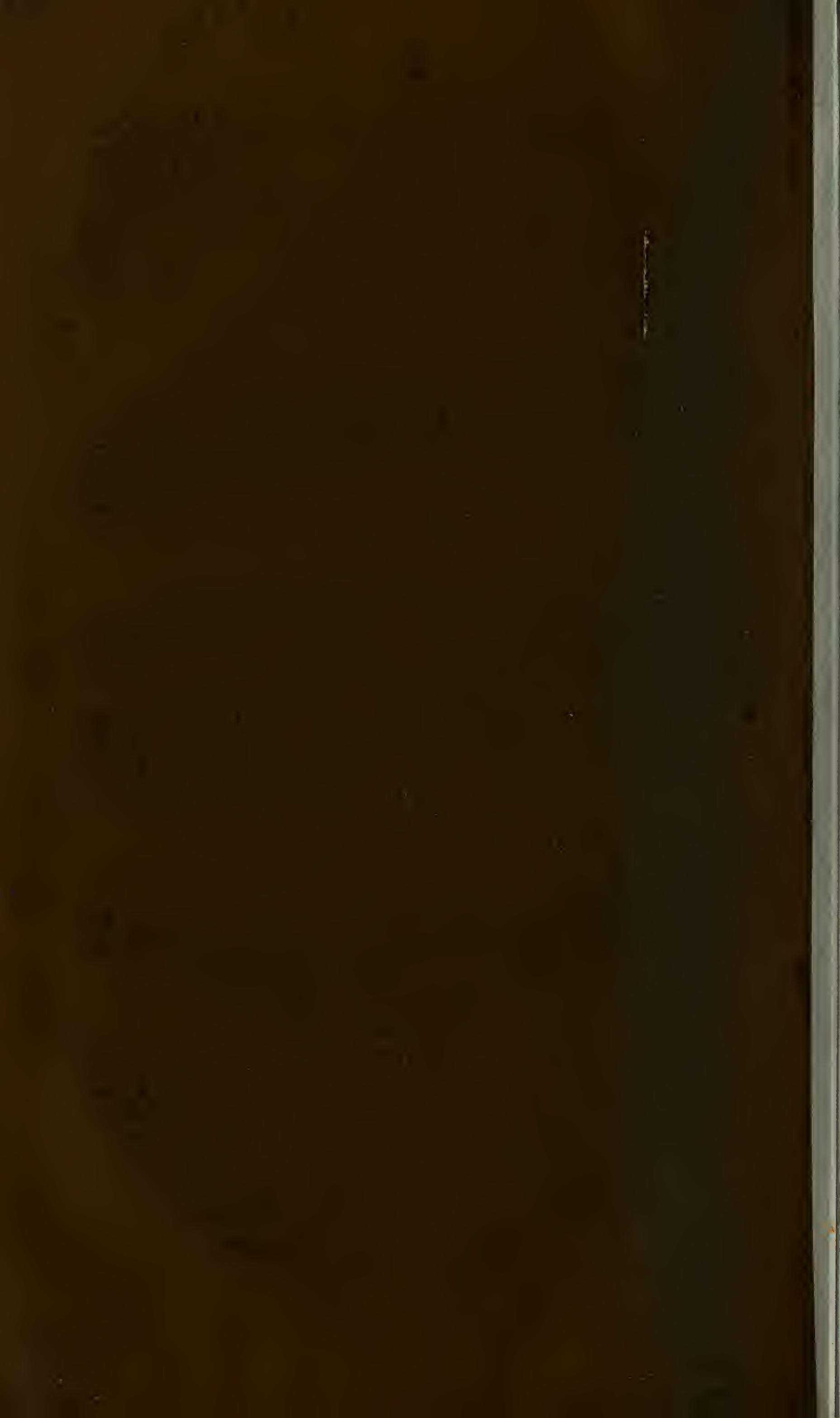
Ueber die Methode des Studiums ist, ausser was im Buche durch die Erklärung angedeutet ist, wohl nichts Weiteres hinzuzufügen und kann sie füglich dem Einsichtigen überlassen bleiben.

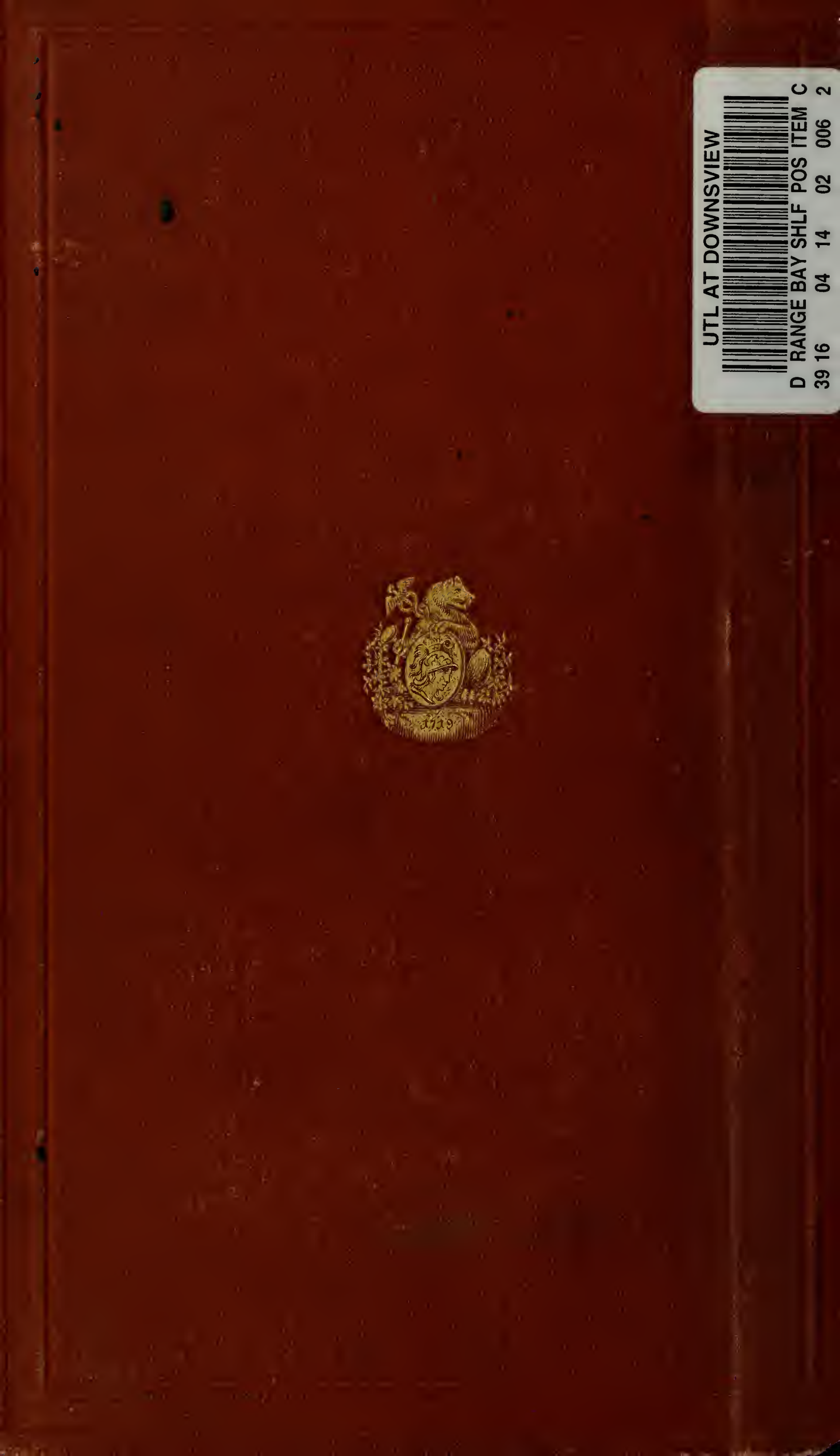
Wo der eigentliche Platz dieser Kunstformen ist, ist schon oben angegeben worden, nämlich in der Fuge, und es mag desshalb auf des Verfassers Lehrbuch der Fuge hingewiesen werden, in welchem sich die Anwendung derselben mehrfach vorfindet.

Berichtigung.

S. 5 Z. 5 von unten, statt: von der sich zu lesen: von der es.
S. 6. Z. 10, statt geb. 1580—90 zu lesen: geb. zwischen 1580—90.
S. 9. Z. 14, statt des beste, das beste.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 14 02 006 2